

**Ciríaco de Cardoso e *O burro do Sr. Alcaide*:  
Percurso de formação de um compositor de comédia musical  
no Portugal finissecular**

**Paulo Filipe Lopes da Luz Gaspar**

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais  
Área de Especialização em Musicologia Histórica**

**Setembro, 2015**



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais – Área de Especialização em Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luísa Cymbron.

Apoio financeiro da FCT no âmbito da FCT/MCTES (PIDDAC).

.



## DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

A orientadora,

---

Lisboa, .... de ..... de .....



*Dedico este trabalho a todas as pessoas que compreenderam a minha ausência e quão  
essencial foi e é o amor e a amizade que me dão:*

*os meus pais;*

*os meus avós;*

*a minha família;*

*o João;*

*a Cátia e Ana;*

*a Helena;*

*o João Romão;*

*a Juju;*

*o Pina, a Vaninha, a Mara, a Tia Manuela, o Sr. Adriano e, claro, a Maria do Mar;*

*a Gabriela e o Gonçalo;*

*a Cláudia e o Dário;*

*a Cláudia Pedro.*

*Dedico-o também à memória da Prof.<sup>a</sup> Margarida Oliveira e Sousa.*





## AGRADECIMENTOS

São inúmeras as pessoas que mais ou menos diretamente foram essenciais à realização desta dissertação, sendo por isso impossível referi-las a todas. Contudo, não posso deixar de agradecer o contributo de todos os membros do grupo de investigação “*Teatro para Rir*” – *A comédia musical em teatros de língua portuguesa (1849-1900)*: as Professoras Doutora Luísa Cymbron, Doutora Gabriela Cruz e Doutora Maria José Artiaga; o Prof. Doutor Paulo Ferreira de Castro; a Doutora Isabel Gonçalves; a Mestre Luísa Gomes; e a colega Isabel Mões. Permitam-me destacar a Prof.<sup>a</sup> Doutora Gabriela Cruz, por me ter lançado o desafio de estudar a vida e a obra de Ciríaco de Cardoso; o Prof. Doutor Paulo Ferreira de Castro pelas metodologias de análise que me sugeriu; e à Prof.<sup>a</sup> Doutora Luísa Cymbron pela orientação científica de todo este trabalho e, sobretudo, pelo respeito e caloroso incentivo que sempre me reservou, desde a licenciatura em Ciências Musicais até esta fase do mestrado.

Estou também grato pelas perspectivas de reflexão propostas pela Prof.<sup>a</sup> Doutora Paula Gomes Ribeiro, a Mestre Helena Lopes Braga e o Mestre João Romão que, no âmbito da Sociologia da Música, contribuíram para uma compreensão mais aprofundada das interdependências entre os fenómenos musicais aqui em estudo e o contexto social em que decorreram.

Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Doutora Manuela Toscano pela disponibilidade e auxílio na análise e interpretação de um dos números musicais de *O burro do Sr. Alcaide*.

Pela cedência de indispensáveis fontes musicais e epistolográficas, estendo o meu reconhecimento também ao Mestre Rui Magno Pinto, à *Sociedade Filarmónica Humanitária* (Palmela), na pessoa da Dr.<sup>a</sup> Sandra Teixeira, e ao Museu Bordalo Pinheiro, na pessoa do Dr. Mário Santos.

Quero também agradecer toda a ajuda do João Mariano, não só, na revisão e formatação desta dissertação, mas também nos momentos em que me escutou a «pensar alto», nunca deixando de dar a sua preciosa opinião. Obrigado pela imprescindível presença ao longo deste último ano de trabalho.



**Ciríaco de Cardoso e *O burro do Sr. Alcaide*: percursos de formação de um compositor de comédia musical no Portugal finissecular**

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais  
Área de Especialização em Musicologia Histórica**

**Paulo Filipe Lopes da Luz Gaspar**

**RESUMO**

**PALAVRAS-CHAVE:** Ciríaco de Cardoso; *O burro do Sr. Alcaide*; Teatro Musical; Portugal; Século XIX; Republicanismo.

O principal objetivo deste estudo foi compreender as etapas do percurso artístico do compositor português Ciríaco de Cardoso (1846 – 1900) e os discursos em torno de uma das suas obras mais célebres: *O burro do Sr. Alcaide* (1891). No primeiro capítulo procurou-se identificar e discutir os critérios que estiveram na base das opções profissionais tomadas por Ciríaco. O decurso da sua carreira leva a crer que possuía uma noção profunda das atividades que, no espaço lusófono, apresentavam maior potencial de aquisição quer de capital económico, quer de capital simbólico. É por isso que, mobilizando recursos das suas redes de sociabilidade, circula por instituições no Porto e em Lisboa mas, também, pelo lucrativo mercado teatral do Rio de Janeiro, assim como em Paris. Concentra-se no popular teatro musical – principal fonte de sustento – em paralelo com a atividade concertística e operática – forma de distinção atendendo à competitividade no mercado musico-teatral. Percebe também que a maximização do seu poder simbólico depende da legitimação alcançada pela sua associação às elites socioculturais locais, pelo que fomenta o estabelecimento de sociabilidades que se estendem inclusive às casas reais portuguesa e brasileira. Paradoxalmente, as redes mais próximas de Ciríaco estavam vinculadas a um idealismo republicano, relacionamento que pode ser entendido, por um lado, pela exponencial proliferação de discursos dessa índole pelos *media* lusófonos (sobretudo a partir do tricentenário camoniano de 1880) e, por outro, pela aparente inexistência de registos que associem inequivocamente o artista ao ativismo republicano. Não obstante, é provável que Ciríaco de Cardoso tenha explorado o filão antimonárquico na programação da temporada de 1891 do Teatro da Avenida.

O segundo capítulo explora a produção de *O burro do Sr. Alcaide*, através da análise da sua estrutura e das relações da obra com a realidade portuguesa da última década do século XIX. Embora respeite o modelo da opereta francesa, apresenta também

características que poderão levar a que seja interpretada como transmissora de uma portugalidade idealizada, em linha com o nacionalismo português do último quartel do século. A ação decorre em Lisboa, cenário de interação entre personagens-tipo e caricaturas de personalidades concretas da elite sociopolítica portuguesa. Através de referências ao sebastianismo, satiriza-se o comportamento dessas elites, assim como as instituições da monarquia constitucional e a prevalência de uma visão messiânica dos governantes por parte da sociedade em geral. Faz-se a apologia da ruralidade através de tópicos musicais e de quadros onde se constrói uma imagem da música tradicional, correspondendo a uma idealização da nação – notada e enfatizada na receção pela crítica. Utiliza também outros tópicos pertencentes à paisagem sonora do público burguês, completando a expressão da urbanidade de um país onde essas duas realidades não eram ainda completamente dissociáveis. Contudo, ao não propor alterações efetivas à hierarquia da sociedade portuguesa finissecular, o desfecho da obra leva a concluir que esta terá consistido numa forma de propaganda o que, por um lado, explica o seu mediatismo e, por outro, vincula os seus autores – mais ou menos conscientes disso – às lutas políticas em curso aquando do ano da sua estreia.

**Ciríaco de Cardoso and *O burro do Sr. Alcaide*: shaping a composer of musical comedy in fin-de-siècle Portugal**

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais  
Área de Especialização em Musicologia Histórica**

**Paulo Filipe Lopes da Luz Gaspar**

**ABSTRACT**

**KEYWORDS:** Ciríaco de Cardoso; *O burro do Sr. Alcaide*; Musical Theatre; Portugal; Nineteen Century; Republicanism.

The main goal of this study was to understand the artistic career of Oporto's composer Ciríaco de Cardoso (1846 – 1900) and the discourses surrounding one of his most celebrated works: *O burro do Sr. Alcaide* (1891). In the first chapter, the criteria that formed the basis for the professional choices taken by Ciríaco were identified and discussed. The course of his career leads one to believe that he had a deep understanding of the activities that presented higher potential for acquiring both economic and symbolic capital in Portuguese speaking contexts. That is why, by mobilizing resources from his sociability networks, he circulates among institutions in Oporto and Lisbon, but also around Rio de Janeiro's profitable theatrical market, as well as Paris. He focuses on the popular musical theatre – his primary source of income – in parallel with concert and operatic activities – way of distinction given the competitiveness in the musical-theatrical market. He also understands that the maximization of his symbolic power depends on the legitimacy achieved by associating himself to local socio-cultural elites. That is why he promotes the establishment of social connections that extend even to Portuguese and Brazilian royal families. Paradoxically, the closest networks to Ciríaco were tied to a republican idealism, a relationship that can be understood, in one hand, by the exponential proliferation of such discourses in the Portuguese speaking media (particularly starting from Luís de Camões tercentenary celebrations in 1880) and, on the other, by the apparent lack of records that unequivocally link the artist to republican activism. Nevertheless it is probable that Ciríaco de Cardoso has explored the antimonarchical surge when planning the 1891 season of Avenida Theatre.

The second chapter explores the production of *O burro do Sr. Alcaide* by analysing its structure and the relationships between this work and the Portuguese situation in the last decade of the nineteenth century. While following the French operetta

model, it also presents features that may lead one to interpret it as a conveyer of an idealized portugality, in line with the Portuguese nationalism of the last quarter of the century. The action takes place in Lisbon, the background for the interaction between stock characters and caricatures of concrete personalities of the Portuguese socio-political elites. Through references to Sebastianism, the conduct of those elites is satirized, as well as the institutions of the constitutional monarchy and the prevalence of a messianic view of rulers by society in general. The promotion of the rurality is done through the use of musical topics and scenes where an image of traditional music is built, corresponding to an idealization of the nation – noticed and emphasize in the reception by the critics. The composer also uses additional topics belonging to the soundscape of the bourgeois public, completing the expression of urbanity of a country where these two realities were not completely dissociable. However, by not proposing effective changes to the hierarchy of *fin-de-siècle* Portuguese society, its denouement leads one to conclude that this work may have been a form of propaganda that, on one hand, explains its media attention and, on the other, binds its authors – more or less aware of it – to the ongoing political disputes during the year of its premiere.

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
Capítulo I    Ciríaco de Cardoso: percursos de formação de um compositor português de comédia musical oitocentista.....	11
I.1.    O artista aprendiz: mestres, instituições e funções (1846 – 1872) .....	11
I.2.    O artista autónomo: percursos no Rio de Janeiro (1872 – 1877) .....	13
I.3.    O artista temerário? Fragmentos de percursos em Paris (1877 – 1880).....	28
I.4.    Ensaios de um artista-empresário: percursos no Porto (1880 – 1890) .....	33
I.5.    O empresário-artista: da chegada a Lisboa à estreia de <i>O burro do Sr. Alcaide</i> (1891) .....	45
Capítulo II <i>O burro do Sr. Alcaide</i> : análise dramatúrgica e musical.....	54
II.1.    Estrutura e principais convenções musicais .....	54
II.1.1. Fontes musicais disponíveis .....	55
II.1.2. A pretensa portugalidade do libreto.....	59
II.1.2.1. Referências a pessoas reais.....	63
II.1.2.2. O sebastianismo.....	69
II.1.3. Estrutura geral dos números musicais .....	73
II.1.3.1. Perfis vocais.....	79
II.1.3.2. A utilização de tópicos musicais .....	84
II.1.3.3. A diegese da música tradicional portuguesa.....	106
CONCLUSÃO.....	112
BIBLIOGRAFIA .....	117
LISTA DE FIGURAS .....	127
LISTA DE TABELAS .....	129
ANEXOS .....	130

Anexo 1 – Rafael Bordalo Pinheiro, "O Boticário do Altinho: (Do «Burro do Sr. Alcaide»)," <i>A Parodia</i> , 27/03/1901, 100-101.....	131
Anexo 2 - Rafael Bordalo Pinheiro, "A Monstruosa Burra do Paiz," <i>O Antonio Maria</i> , 09/07/1891, 149.....	132
Anexo 3 - Rafael Bordalo Pinheiro, "A Única Salvação. Variações sobre O Burro do Sr. Alcaide," <i>O Antonio Maria</i> , 14/01/1892, 340-341. ....	133



## INTRODUÇÃO

O objetivo geral desta dissertação é a reconstrução do percurso biográfico do compositor português Domingos Ciríaco de Cardoso (1846 – 1900) e a análise da sua obra *O burro do Sr. Alcaide* (1891). A pertinência do aprofundamento destes aspetos prende-se, primeiro, com a grande popularidade que autor e obra obtiveram na sua época; segundo, pelo progressivo esquecimento a que foram votados, quer no que concerne à atividade de instituições musico-teatrais, quer no que aos discursos historiográficos e de divulgação diz respeito; terceiro, pela escassez de produção musicológica acerca do teatro de comédia musical em Portugal; quarto, pelas lacunas que essa escassez cria no conhecimento acerca da integração da atividade musico-teatral em Portugal no quadro da produção ocidental e no espaço alargado da lusofonia. Este estudo integra-se, portanto, na reflexão iniciada no âmbito projeto “*Teatro para Rir*”: *A comédia musical em teatros de língua portuguesa (1849 – 1900)* do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, uma iniciativa pioneira na academia musicológica portuguesa.

Existindo referências esparsas à vida de Ciríaco de Cardoso, sobretudo no contexto de biografias de indivíduos com cujos trajetos se cruzou, a atual compreensão da mesma é consequentemente fragmentada. Por isso procurar-se-á estabelecer uma cronologia que dará ênfase às suas redes de sociabilidade e exporá a sua ação em contextos como as cidades do Porto, Rio de Janeiro e Lisboa. Oito anos após a morte de Ciríaco, Sousa Bastos considera que “ainda compositor algum português alcançou mais popularidade e maior número de aplausos”.<sup>1</sup> Em 1922, Armando Leça defende que “o povo português, após o artista do *Burro do sr. Alcaide*, ainda mal teve quem o interpretasse”,<sup>2</sup> referindo-se às práticas musicais rurais como materiais para a construção de uma música tradutora da identidade nacional. Neste sentido, Ciríaco de Cardoso é perspetivado como exemplo de um compositor que teria contribuído para a afirmação da portugalidade, desta feita associando-o às vagas nacionalistas verificadas nos países europeus ao longo do século XIX (e que se prolongaram ao longo as primeiras décadas do século XX).

---

<sup>1</sup> *Diccionario do Theatro Portuguez*, s.v. “Cyriaco Cardozo.”

<sup>2</sup> Armando Leça, *Da Música Portuguesa* (Lisboa: LVMEN - Empresa internacional editora, 1922), 16.

Os discursos em torno de *O burro do Sr. Alcaide* não são menos laudatórios. O mesmo Sousa Bastos coloca a obra entre aquelas que à época mais récita obtiveram,<sup>3</sup> indício de uma popularidade facilmente observável através da profusão de referências de que é alvo em periódicos coevos e ao longo de, pelo menos, uma década a seguir à estreia. O interesse em torno desta obra fica também patente no seu percurso geográfico, desde instituições dos maiores centros urbanos de então, até às periferias do país, sem esquecer as digressões ao Brasil, trajeto que é salientado noutra tipo de fontes demonstrativas do impacto desta obra, nomeadamente coleções de coplas,<sup>4</sup> mas também pelo menos uma edição fonográfica de um dos seus números musicais mais populares.<sup>5</sup>

No âmbito da historiografia deve destacar-se a *História da Música* editada em 1991 por Paulo Ferreira de Castro e Rui Vieira Nery, onde os autores consideram que

A tradição da opereta e ópera cômica portuguesa será brilhantemente representada pelo portuense Domingos Ciríaco de Cardoso (1846 – 1900) com *O burro do Senhor Alcaide* (1891) e *O Solar dos Barrigas* (1892), sobre libretos de Gervásio Lobato e D. João da Câmara [...].<sup>6</sup>

No ano seguinte, em *História da Música Portuguesa*,<sup>7</sup> Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron chamam a atenção para o paradoxal desconhecimento das ciências musicais acerca de teatro musical, opereta e géneros afins face à vastidão do respetivo repertório produzido em Portugal ao longo do século XIX (lacuna que, como veremos a seguir, só recentemente começou a ser colmatada). Para os autores, o interesse na investigação acerca deste conjunto de obras prende-se, não só, com facto destas constituírem a prova da produção mais sistemática de teatro musicado em língua portuguesa, mas também por servirem de enquadramento ao estudo do intercâmbio cultural entre os contextos português e brasileiro. A análise aprofundada destas obras deveria pois incidir também na compreensão das características estruturais da sua música e dos seus textos. No que concerne a Ciríaco de Cardoso, Brito e Cymbron indicam-no entre os compositores que, durante o último quartel do século, se concentraram na criação de empresas de ópera

---

<sup>3</sup> *Diccionario do Theatro Portuguez*, s.v. "Successos Theatrais : Relação das Peças de Maior Exito em Portugal, Já Pelo Agrado, Já Pelo Grande Numero de Representações."

<sup>4</sup> Cf. D. João da Camara e Gervasio Lobato, *O Burro do Sr. Alcaide*, 6.<sup>a</sup> ed., Collecção de Coplas de Diversas Operas-Comicas, vol. N.º 3 (Lisboa: Livraria popular de Francisco Franco, s.d.).

<sup>5</sup> Ciríaco de Cardoso, [*O Burro do Sr. Alcaide: "Dançai Que a Dança É Descanso"*] ([Rio de Janeiro?]: Columbia), Fonograma.

<sup>6</sup> Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, *História da Música*, Sínteses da Cultura Portuguesa (Lisboa: Comissariado para a Europália 91 - Portugal e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991), 155.

<sup>7</sup> Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron, *História da Música Portuguesa* (Lisboa: Universidade Aberta, 1992), 133-134.

cômica e destacam o “brilhante sucesso” de *O burro do Sr. Alcaide* – obra com a qual o músico retoma essa iniciativa após a sua transferência para Lisboa na sequência do incêndio que destruiu o Teatro Baquet (Porto) onde estava sediada a sua companhia de então. No anexo à 4.<sup>a</sup> edição de *História da Música Portuguesa* de João de Freitas Branco, por José Eduardo Rocha,<sup>8</sup> Ciríaco de Cardoso e *O burro do Sr. Alcaide*, bem como *O Solar dos Barrigas* surgem à cabeça da curta lista de obras e autores de “teatro musical ligeiro” que é elencada ao longo de um parágrafo.

\*\*\*

O estado da arte especificamente dedicada ao teatro de comédia musical em Portugal é ainda pobre. Com exceção da iniciativa do projeto “Teatro para Rir” (que já produziu uma dissertação de mestrado, artigos e participações em congressos científicos), não foi publicada investigação que se concentre no estudo desse repertório. No entanto, há alguns trabalhos que levantam já questões relativas aos contextos de produção e receção dessas obras.

Em *Eça de Queirós e Offenbach: A ácida gargalhada de Mefistófeles* (1999),<sup>9</sup> Mário Vieira de Carvalho discute as apropriações de Offenbach na obra de Eça de Queiroz como forma retratar e criticar o quotidiano da sociedade portuguesa oitocentista. Já Juracyara Silva, com a dissertação de mestrado *A comédia lírica na cidade do Porto (1850 – 1900) : 'Subsídios para o estudo dos espectáculos de ópera cómica, opereta e zarzuela nos teatros públicos portuenses'* (2004),<sup>10</sup> debruça-se sobre a produção de comédia musical em instituições musico-teatrais da cidade Porto, durante a segunda metade do século XIX, através da identificação dos repertórios praticados e dos intervenientes nessa produção, entre artistas e empresários. Faz a reconstituição das temporadas dos teatros portuenses mais mediatizados, o que constitui uma importante fonte de informação acerca do funcionamento dessas instituições. Por outro lado, A

---

<sup>8</sup> José Eduardo Rocha, “14 Anotações sobre Música Contemporânea Portuguesa (Mcp),” em *História da Música Portuguesa*, ed. João de Freitas Branco e Tito Lyon de Castro (Mem Martins: Publicações Europa-América, 2005), 355.

<sup>9</sup> Cf. Mário Vieira de Carvalho, *Eça de Queirós e Offenbach: a Ácida Gargalhada de Mefistófeles* (Lisboa: Edições Colibri e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999).

<sup>10</sup> Cf. Juracyara Baptista da Silva, “A Comédia Lírica na Cidade do Porto (1850 – 1900) : 'Subsídios para o Estudo dos Espectáculos de Ópera Cómica, Opereta e Zarzuela nos Teatros Públicos Portuenses’” (Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004).

*ambiência musical e sonora da cidade de Lisboa no ano de 1890* (2006),<sup>11</sup> também uma dissertação de mestrado, de Rui Leitão, centra-se nas práticas musicais de Lisboa, particularmente nos contextos teatrais e religiosos, práticas concertísticas e associativismos musicais. Expõe também as condicionantes sazonais e políticas da produção musical da cidade, visando ainda descrever as características dos públicos consumidores dessas músicas. Este estudo é especialmente relevante, na medida em que incide no ano que antecede a estreia de *O burro do Sr. Alcaide*. De 2007, a tese de doutoramento *Continuity and Change in the Three Decades of Portuguese Musical Life : 1870 – 1900*,<sup>12</sup> de Maria José Artiaga, abrange os repertórios praticados durante último quartel do século XIX em Lisboa e no Porto, desconstruindo a noção da hegemonia da ópera italiana. Conclui que, a par da ópera, géneros como *vaudeville*, zarzuela, mágica e opereta eram frequentemente apresentados e altamente populares, com destaque para as obras de Offenbach. Verifica que os géneros instrumentais eram também cultivados (ainda que de forma mais esporádica) e revela a importância crescente do repertório austro-germânico. A autora defende que a cultura francesa enformou significativamente a produção musical no país, bem como os discursos sobre música, não obstante as vagas nacionalistas verificadas ao longo do período. Em 2010 é lançada a *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, em cuja entrada “Opereta” Luiz Francisco Rebello estabelece a cronologia da produção e receção da opereta em Portugal.<sup>13</sup> Indica *A marquesa* (1848), com música de António Luís Miró e libreto de Paulo Midosi, como a primeira obra do género apresentada no país e *Intrigas no Bairro* (1864), de Monteiro de Almeida e Luís Araújo, como uma tentativa inicial de se adaptar esse modelo a características nacionais, nomeadamente incluindo melodias populares. O autor refere que, ao longo do século XIX, as tentativas nesse sentido foram erráticas, em larga medida devido à receção fulgurante das operetas de Offenbach, a partir de 1868. Assinala *Maria da Fonte* (1879) de Augusto Machado, Gervásio Lobato e Jaime Batalha Reis (de sucesso moderado) e o êxito enorme da colaboração entre os dramaturgos Gervásio Lobato e D. João da Câmara e Ciríaco de Cardoso, cuja “herança” viria a influenciar compositores do início do século XX como Filipe Duarte. Na tese de doutoramento *Music, theatre and the*

---

<sup>11</sup> Cf. Rui Miguel Ribeiro de Campos Leitão, “A Ambiência Musical e Sonora da Cidade de Lisboa no Ano de 1890” (Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais na especialidade de Musicologia Histórica, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006).

<sup>12</sup> Cf. Maria José Artiaga, “Continuity and Change in the Three Decades of Portuguese Musical Life : 1870 - 1900” (Doctor of Philosophy, Royal Holloway, University of London, 2007).

<sup>13</sup> Cf. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Lisboa: Circulo de Leitores, 2010), s.v. “Opereta.”

*nation: The entertainment market in Lisbon (1865 – 1908)* (2011),<sup>14</sup> João Silva considera que a modernidade como representação de Portugal enquanto estado-nação foi operada, em larga medida, através do desenvolvimento do mercado do entretenimento em Portugal ao longo da segunda metade do século XIX e início do século XX, concretamente o do teatro de comédia musical. Percorre sumariamente exemplos de comédias musicais de autores portugueses para concluir que o uso da língua portuguesa, de personagens baseadas na memória coletiva e popular, de enredos de teor historicista e de sátira de costumes, constituíram estratégias de produção de obras que ficaram conotadas com os ideais nacionalistas dominantes, nomeadamente em setores liberais da sociedade. Não obstante, o autor considera que esta noção é tanto mais problemática quanto os modelos destas obras foram, em parte substancial, importados de França e outros contextos europeus, dando prova afinal do cosmopolitismo dos autores portugueses em causa. Refere-se ao caso concreto da produção resultante da parceria entre Gervásio Lobato, D. João da Câmara e Ciríaco de Cardoso como tendo sido recebida enquanto tradutora da portugalidade. O enredo de *O Burro do Sr. Alcaide* seria disso exemplo ao incluir personagens, tipos e espaços da cidade de Lisboa. Esta análise é, no entanto, preliminar, uma vez que o autor não desenvolve a análise da música da obra (provavelmente, não era esse o seu objetivo). Silva faz ainda uma breve nota biográfica de Ciríaco de Cardoso. Não obstante tratar-se de um estudo teatral, a tese de doutoramento de Daniel Rosa – *O Bairro Teatral: recreio da vida portuense* (2013) –<sup>15</sup> é uma reflexão importante acerca da realidade teatral do Porto entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX. Analisa a modernização da cidade a partir da emergência e funcionamento das suas instituições teatrais e dos agentes nelas intervenientes. Num dos seus subcapítulos, discute a ação de Ciríaco de Cardoso, enquanto empresário do Teatro D. Afonso, em concorrência com o Teatro de São João.

No que diz respeito à produção científica especificamente centrada na análise do repertório de comédia musical nos teatros de língua portuguesa, veja-se o contributo de Luísa Gomes com a dissertação de mestrado *A Opereta em Portugal na viragem para o*

---

<sup>14</sup> Cf. João Luís Meireles Santos Leitão da Silva, “Music, Theatre and the Nation: The Entertainment Market in Lisbon (1865–1908)” (Doctor of Philosophy, School of Arts and Cultures, Newcastle University, 2011).

<sup>15</sup> Cf. Daniel Rodrigues Micaelo Rosa, “O Bairro Teatral: Recreio da Vida Portuense” (Tese de Doutoramento em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013).

*século XX: Tição Negro de Augusto Machado (1902)*, de 2012.<sup>16</sup> Centra-se na farsa lírica *O Tição negro* de Augusto Machado e Henrique Lopes de Mendonça. Emergindo de uma rede de sociabilidade de intelectuais, o enredo da obra foi contruído com base em temas e personagens do teatro de Gil Vicente, numa tentativa de demarcação da produção estrangeira e reforma do teatro nacional, que terá levado a que fosse recebida como possuidora de cariz nacional. Gomes revela que, na verdade, a estrutura da obra seguiu o modelo das operetas de Offenbach, a cuja música Machado acrescentou influências de danças como o tango ou de cenas rituais da ópera italiana (por exemplo, *Macbeth* de Verdi). Esta dissertação visou ainda aprofundar o estudo do Teatro da Avenida, concluindo que este foi um dos principais centros do contexto teatral lisboeta da primeira década do século XX, motivando o investimento de empresários e companhias e a consagração de artistas como Palmira Bastos. Outro contributo importante é a tese de doutoramento de Isabel Gonçalves – *A música teatral na Lisboa de oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808 – 1862)*,<sup>17</sup> também de 2012, análise que procura discutir fases essenciais do percurso biográfico do compositor, ao mesmo tempo que descreve as políticas e as práticas em torno das instituições teatrais desse contexto. Faz o estudo dos repertórios dominantes, propondo metodologias de análise das suas principais convenções musico-teatrais, procurando evidenciar as relações estabelecidas entre as obras e os seus contextos de produção e receção. De 2013, a reflexão *A opereta com texto em português no contexto luso-brasileiro: o caso do Teatro da Trindade*,<sup>18</sup> de Maria José Artiaga, aborda o caso do Teatro da Trindade, cuja atividade foi determinante para a receção da opereta no contexto português. Para tal terá contribuído o modelo de gestão de tipo capitalista e extremamente rigoroso de Francisco Palha (diretor desde a fundação, em 1867, até à sua morte, em 1890), que procurava satisfazer as preferências do público, quer do ponto de vista arquitetónico (um teatro de estrutura «à francesa»), quer de um ponto de vista do repertório (programando os autores e operetas de maior sucesso em França, bem como promovendo originais portugueses, entre

---

<sup>16</sup> Cf. Luísa Fonte Gomes, “A Opereta em Portugal na Viragem para o Século XX: Tição Negro de Augusto Machado (1902)” (Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012).

<sup>17</sup> Cf. Isabel Maria Dias Novais Gonçalves, “A Música Teatral na Lisboa de Oitocentos: uma Abordagem Através da Obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808 – 1862)” (Tese de Doutoramento em Ciências Musicais (especialidade Ciências Musicais Históricas), *ibid.*).

<sup>18</sup> Cf. Maria José Artiaga, “A Opereta Com Texto em Português no Contexto Luso-Brasileiro: o Caso do Teatro da Trindade,” em *Congresso Internacional “A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico”*, ed. Alberto José Vieira Pacheco (Lisboa: Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, CESEM, FCSH-UNL e Grupo de Pesquisa “Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais”, UFPel, 2013), 651-662.

paródias, revistas e operetas), assim como rentabilizando os corpos artísticos (compostos, sobretudo, por atores e atrizes e, ocasionalmente, cantores), tanto em produções locais, como em digressões nacionais ou ao Brasil. O artigo *Camoes in Brazil: Operetta and Portuguese Culture in Rio de Janeiro, circa 1880* (2014),<sup>19</sup> por Luísa Cymbron, analisa a fase final do percurso de Francisco Sá Noronha (1820 – 1881) e sua integração no mercado teatral do Rio de Janeiro, em especial, durante o período das comemorações do tricentenário de Luís de Camões. São analisadas as três operetas produzidas neste contexto, em colaboração com o dramaturgo brasileiro Artur Azevedo (1855 – 1908), estreadas no Teatro Fénix Dramática em 1880: *A princesa dos cajueiros*; *Os noivos*; e *O califa da rua do Sabão*. Segundo a autora, estas obras espelham as ambivalências sentidas no Brasil pós-colonial, através do diálogo satírico entre elementos de cultura erudita de influência europeia – por exemplo, a afirmação de Camões enquanto símbolo do universalismo da lusofonia – e outros de pendor popular – nomeadamente a cultura afro-brasileira (dualidade que deve ser contemplada inclusive na análise da personalidade do compositor). A autora crê que, ao mobilizar simultaneamente tópicos como as danças de salão burguês e de músicas populares, a música de Noronha acaba por se aproximar do modelo offenbachiano enquanto expressão da diversidade da cultura urbana, no caso fluminense. A estrutura de *O burro do Sr. Alcaide* terá paralelismos com este exemplo.

\*\*\*

Um dos objetivos desta dissertação é, então, reconstituir o percurso biográfico de Ciriaco de Cardoso e compreender os processos de formação que experienciou enquanto compositor de teatro de comédia musical em Portugal, durante o último quartel do século XIX. Nesse sentido, identificar-se-ão instituições a que esteve vinculado, desde a sua formação inicial até à estreia de *O burro do Sr. Alcaide*, bem como as redes de sociabilidade de que fez parte ao longo desse período. Desta análise verterá a sua produção artística que se considerará em função dos papéis que desempenhou nos sistemas que integrou, entenda-se, não só como compositor, mas também como instrumentista, maestro e empresário.

---

<sup>19</sup> Cf. Luísa Cymbron, "Camoes in Brazil: Operetta and Portuguese Culture in Rio de Janeiro, Circa 1880," *Opera Quarterly* 30, n.º 4 (2014): 330-361.

A seguir, concentrar-se-á a análise em *O burro do Sr. Alcaide*, enquanto instrumento e produto desse percurso, isto é, identificando estratégias empregues na sua criação, com especial relevo para a sua música e libreto. À compreensão dos mecanismos de construção dos seus significados será essencial abordar as relações entre a obra e o contexto em que foi, não só produzida, mas também recebida. Mais uma vez, será importante clarificar as redes de indivíduos envolvidos nesses processos e estudar os discursos por eles emitidos, deslindando os respetivos quadros conceptuais e, portanto, vínculos ideológicos. Crê-se que, por esta via, será possível chegar a algumas conclusões quanto ao posicionamento de Ciríaco de Cardoso nas hierarquias dos sistemas sociais coevos e, por inerência, a influência de obras como *O burro do Sr. Alcaide* no contexto social português da última década do século XIX.

Esta é, portanto, uma dissertação que pretende dar o um contributo para a construção de parte da história da cultura em Portugal. Para tal, a narrativa aqui apresentada será enformada pelas metodologias sugeridas pelo pensamento de autores como Jean-François Sirinelli,<sup>20</sup> quanto ao estudo das sociabilidades em torno de Ciríaco de Cardoso, mas também Pierre Bourdieu,<sup>21</sup> como forma de enquadrar essas redes nos sistemas de poder simbólico estruturadores das hierarquias e dinâmicas sociais no contexto finissecular português. A produção artística de Ciríaco é aqui entendida como expressão desses sistemas, mas também como forma de perpetuação dos mesmos. *O burro do Sr. Alcaide* surge pois como um terreno para o estudo dos mecanismos empregues nas lutas políticas desse período, pelo que os contributos de Raymond Monelle,<sup>22</sup> Marco Beghelli,<sup>23</sup> e Ralph Locke<sup>24</sup> foram essenciais à compreensão da obra em relação com os discursos que vieram a ser formulados em torno da mesma, isto é os vínculos ideológicos que contribuíram para o seu poder simbólico (e o capital consequentemente auferido pelos seus autores) nomeadamente como arma política. No mesmo sentido, as metodologias de análise propostas por Isabel Gonçalves foram

---

<sup>20</sup> Cf. Jean-François Sirinelli, "Os Intelectuais," em *Por uma História Política*, ed. René Rémond (Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003).

<sup>21</sup> Cf. Pierre Bourdieu, *O Poder Simbólico* (Lisboa: Edições 70, 2011). O ensaio "Sur le pouvoir symbolique" foi apresentado pela primeira vez em abril de 1973, num conferência na Universidade de Chicago, cuja primeira edição escrita corresponde a Pierre Bourdieu, "Sur Le Pouvoir Symbolique," *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 3, n.º 3 (1977).

<sup>22</sup> Cf. Raymond Monelle, *The Sense of Music : Semiotic Essays* (Princeton: Princeton University Press, 2000).

<sup>23</sup> Cf. Marco Beghelli, *La Retorica del Rituale nel Melodramma Ottocentesco* (Parma: Instituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003).

<sup>24</sup> Cf. Ralph P. Locke, *Musical Exoticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).



essenciais na identificação dos principais expedientes empregues na estruturação de significados dos números musicais da obra, permitindo ao mesmo tempo enquadrar essas práticas no panorama da produção de música para géneros teatrais em Portugal ao longo do século XIX e os modelos internacionais de comédia musical que lhe serviram de antecedentes.<sup>25</sup> Em suma, este trabalho visa estudar a vida de um dos agentes do teatro de comédia musical mais mediatizados no seu contexto e algumas das apropriações de que a sua obra foi alvo, isto é o entendimento da sua ação na relação com os fenómenos sociopolíticos e culturais verificados no contexto lusófono no decurso do último quartel do século XIX.

---

<sup>25</sup> Cf. Gonçalves, "A Música Teatral na Lisboa de Oitocentos".



Figura 1 – Litografia de Ciriaco de Cardoso, publicada pelo *Diário Illustrado* de 01/04/1891.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> [Anônimo], "Cyriaco de Cardoso," *Diário Illustrado*, 01/04/1891, 1.

## Capítulo I    Ciríaco de Cardoso: percursos de formação de um compositor português de comédia musical oitocentista

### I.1. O artista aprendiz: mestres, instituições e funções (1846 – 1872)

Domingos Ciríaco de Cardoso nasceu no Porto, no largo da Batalha, da freguesia da Sé, no dia 8 de Agosto de 1846.<sup>27</sup> Era filho Maria Teodora Cardoso e de João Cardoso – também conhecido por João de Massarelos.<sup>28</sup> Terá sido o pai – contrabaixista em orquestras dos teatros da cidade, que também atuava em festas populares – a iniciá-lo na prática de violino.<sup>29</sup> Para além do pai, identificou-se três mestres: Carlos Dubini, João Franchini e Nicolau Ribas.<sup>30</sup> As fontes encontradas não são claras quanto à cronologia do seu processo de formação. No entanto, é possível deduzir que os seus estudos de violino tenham prosseguido cerca dos treze anos, quando ingressou no naipe dos violinos da orquestra do Teatro de S. João, da qual faziam parte Hipólito (flautista) e Nicolau Ribas (violinista).<sup>31</sup> Porventura a sua iniciação na direção de orquestra remontará a este período, estimulada por Carlos Dubini – à época empresário e diretor musical da companhia residente no Teatro – que o encarregava de alguns dos ensaios da formação.<sup>32</sup> Segundo o artigo retrospectivo de Luiz Gomes, durante a década de 1860, Ciríaco teria sido encarregado da regência de uma banda musical,<sup>33</sup> agrupamento esse que eventualmente corresponderá à Banda do Palácio de Cristal, no Porto, cujo cargo de “Mestre” ocuparia, pelo menos, cerca de 1870. A sua ligação a esta instituição iniciar-se-ia, também por intermédio de Dubini, que aí fundara uma escola de música e onde Ciríaco, cerca dos vinte anos, se destacaria como um dos melhores estudantes.<sup>34</sup> Teria, pois, oportunidade

---

<sup>27</sup> Luiz Gomes, "Cyriaco de Cardoso : Insigne Artista "Tripeiro", " *O Tripeiro : Repositorio de noticias portucalenses*, 15/06/1927, 186.

<sup>28</sup> [Anónimo], "Ciríaco de Cardoso : Nota Biográfica," *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, Agosto/1946, 74.

<sup>29</sup> *O Tripeiro : Repositorio de noticias portucalenses*, 15/06/1927, 186.; *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, Agosto/1946, 74.

<sup>30</sup> Rebelo Bonito, "Ciríaco de Cardoso : do «Baquet» do Porto, ao «Avenida» de Lisboa," *ibid.*, 86.

<sup>31</sup> *O Tripeiro : Repositorio de noticias portucalenses*, 15/06/1927, 186.; Alberto Bessa, "No Tempo do Cyriaco : Notas Soltas," *ibid.*, 15/07/, 181.

<sup>32</sup> *O Tripeiro : Repositorio de noticias portucalenses*, 15/07/1927, 181.

<sup>33</sup> Luiz Gomes, "Cyriaco de Cardoso : Insigne Artista "Tripeiro", " *ibid.*, 15/06/, 186.

<sup>34</sup> *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, Agosto/1946, 74.

de aprofundar a sua formação enquanto maestro, inclusive em digressão com a banda por Coimbra e Lisboa.<sup>35</sup> Na mesma altura, funcionava no Teatro Popular do Palácio de Cristal uma companhia lírica fundada por Henry Burnay (empresa Burnay & Guichard), sob direção musical do pianista João Franchini que, cerca de 1870, recomendaria Ciríaco de Cardoso como seu substituto no cargo.<sup>36</sup> Um dos espetáculos em que a sua intervenção terá sido mais determinante foi a estreia portuense da ópera *Don Carlos* de Giuseppe Verdi, a 17 de Fevereiro de 1870, para a qual se promoveram obras de alargamento do palco, se encomendaram cenários de Itália com autoria de Recanatani e a orquestra foi reforçada com músicos do Conservatório de Lisboa e espanhóis, assim como um corpo de baile; o elenco incluiu as sopranos Catinari e Fusini, o tenor Arrigoti, o barítono Orsi e o baixo Gonnet.<sup>37</sup>

Foi também através desta empresa que, no mesmo ano, Ciríaco publicou o *Album dançante musical para piano*, uma coletânea de danças que o autor dedicaria “A S. M. a Rainha a Senhor D. Maria Pia”.<sup>38</sup> Atendendo aos números de *opus* indicados no índice do álbum, este conjunto corresponde às dez primeiras obras compostas por Ciríaco de Cardoso:

<b>Título</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Data, edição, opus</b>	<b>Estrutura</b>	<b>Dedicatória<sup>39</sup></b>
<i>Candida</i>	Valsa	1870, 2. <sup>a</sup> ed., op. 1	N.º único	-
<i>Ella</i>	Valsa	1870, 4. <sup>a</sup> ed., op. 2	Introdução + 4 n.ºs	-
<i>Leonor</i>	Valsa	1870, 1. <sup>a</sup> ed., op. 3	Introdução + 4 n.ºs	“Ao meu amigo Miguel Ângelo”
<i>À la plus belle</i>	Polca	1870, 1. <sup>a</sup> ed., op. 4	N.º único	-
<i>Lucia</i>	Valsa	1870, 1. <sup>a</sup> ed., op. 5	Introdução + 4 n.ºs	“Ao meu amigo João A. F. Veiga”
<i>21 de Maio</i>	Polca	1870, 1. <sup>a</sup> ed., op. 6	N.º único	“A Exma. Sra. Marquesa Monfelim”
<i>Peut-être</i>	Mazurca	1870, 1. <sup>a</sup> ed., op. 7	N.º único	-
<i>Jeanne</i>	Polca	1870, 1. <sup>a</sup> ed., op. 8	N.º único	“A Madame Daupias”

<sup>35</sup> *O Tripeiro : Repositorio de noticias portugalenses*, 15/06/1927, 186.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, Agosto/1946, 86. Segundo Ana Maria Liberal, esta companhia não terá tido viabilidade devido às dificuldades financeiras da empresa, bem como à pequena dimensão da cena operática portuense, incapaz de, na sua opinião, acolher espetáculos desse tipo no Palácio de Cristal, para além de no Teatro S. João (Ana Maria Liberal Fonseca, “A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc. XIX: o Pianista e Compositor Miguel Ângelo Pereira (1843 – 1901)” (Tese de Doutoramento em História de Arte, Faculdade de Xeografia e Historia da Universidade de Santiago de Compostela, 2006), 51.).

<sup>38</sup> C. de Cardozo, *Album Dançante Muzical para Piano* (Porto: Empreza do Palacio de Crystal, 1870).

<sup>39</sup> As dedicatórias são indicadas na capa de cada número.

<i>Caçadores da Rainha</i>	Quadrilha	1870, 1. <sup>a</sup> ed., op. 9	5 n. <sup>os</sup>	“A S. M. a Rainha a Senhora D. Maria Pia”
<i>Velocipede</i>	Galope	1870, 1. <sup>a</sup> ed., op. 10	N.º único	-

Tabela 1 – Lista de obras coletadas no *Album dançante muzical para piano* de Ciríaco de Cardoso.<sup>40</sup>

Paralelamente ao seu percurso institucional, Ciríaco de Cardoso cultivou a prática informal de música de câmara, nomeadamente a de origem germânica. Desde 1866, juntava-se semanalmente aos músicos Nicolau Ribas, Augusto Marques Pinto, Bernardo Moreira de Sá, Miguel Ângelo Pereira, Joaquim Casela e Bento Rodrigues para saraus privados em casa do comerciante e violoncelista amador João António Miranda Guimarães.<sup>41</sup> Este grupo terá sido um dos mais relevantes antecedentes da formação de *ensembles* com os quais Ciríaco viria a colaborar em períodos posteriores – a saber, o Orfeon Portuense (fundado em 1881), a Sociedade de Concertos (fundada em 1883) e a Sociedade de Música de Câmara (do mesmo ano) – e a base de algumas das mais importantes e longevas redes de sociabilidade que manteve ao longo da sua vida. Porém, em 1872, deixaria os colegas e amigos para partir rumo ao Brasil.

## 1.2. O artista autónomo: percursos no Rio de Janeiro (1872 – 1877)

Segundo Cristina Magaldi, para os músicos portugueses da segunda metade do século XIX, o Rio de Janeiro reunia as “[...] condições ideais para o lançamento de uma carreira musical”, devido ao grande leque de oportunidades de trabalho que reunia, tanto no campo da performance, como no mercado editorial e, ainda, pela imensa procura de professores de música pelas elites culturais locais.<sup>42</sup>

Era já então conhecido em todo o país e proclamado uma celebridade artística quando a avidez dos louros e porventura dos lucros o levou a partir para o Rio de Janeiro em 1863. [...] Viveu catorze anos seguidos no Rio de Janeiro, onde, durante todo esse tempo, conviveu com as principais figuras da capital brasileira.<sup>43</sup>

É desta forma que, em 1924, Luís Gomes explicava a emigração de Ciríaco de Cardoso para o Brasil. Embora este autor afirme que a sua estada fluminense decorreu entre 1863

<sup>40</sup> Cardoso, *Album Dançante Muzical*, fl. 2v.

<sup>41</sup> Liberal Fonseca, “A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc. XIX”, 186.

<sup>42</sup> Cristina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro : European Culture in a Tropical Milieu* (Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2004), 6.

<sup>43</sup> *O Tripeiro : Repositorio de noticias portugalenses*, 15/06/1927, 186.

e 1877, esta periodização não é coerente com as fontes primárias até aqui consultadas, que levam a crer que a chegada do músico português se terá dado, não em 1863, mas sim em 1872. Durante os cerca de cinco anos que permaneceu na então capital do império brasileiro, a sua atividade profissional centrou-se fundamentalmente na composição e direção musical, bem como ocasionais participações enquanto instrumentista. Institucionalmente, as suas ligações centraram-se, sobretudo, em companhias teatrais – como aquelas dirigidas pelos atores José António do Vale e Guilherme da Silveira –, a Companhia Lírica Italiana do Teatro D. Pedro II e na Sociedade Filarmónica Fluminense. Devido aos condicionalismos geográficos, o acesso a fontes primárias acerca das suas dinâmicas de sociabilidade – inclusive na esfera privada – estabelecidas entre 1872 e 1877 é francamente limitado. Portanto, a reflexão possível terá por base principal os registos encontrados nas publicações periódicas coevas.

Ciríaco de Cardoso tomaria o vapor com destino ao Rio de Janeiro a 20 de Maio de 1872, na companhia do músico seu amigo Miguel Ângelo Pereira, com o objetivo de fazer uma digressão pela América do Sul.<sup>44</sup> A sua integração no contexto musical carioca iniciar-se-ia com a participação em saraus culturais em associações da cidade, enquanto instrumentista, em parceria com Miguel Ângelo e outros artistas. Um desses primeiros eventos foi a sessão comemorativa do primeiro aniversário da “Escola de Cícero”.<sup>45</sup> A crítica permite verificar que o programa deste tipo de recital incluía música a par da recitação de literatura e poesia:

Começando o concerto, nomeia o Sr. presidente [Feliciano Feital] aos Srs. Rúben Tavares, Veríssimo do Bom-Sucesso, membros da diretoria e sócio honorário o Sr. Dr. Miguel Feital, para conduzirem a Exma. Sr.<sup>a</sup> D. Augusta Castelões até ao piano. Ali, acompanhada pelos distintos maestros os Srs. Miguel Ângelo e Jerónimo Martinez, e junto ao insigne diletante o Sr. Pedro Cunha, cantou ela os duetos do *Guarany* e *Norma*; recitando por duas vezes excelentes poesias. Foi freneticamente aplaudida e cumprimentada por uma comissão de senhoras nomeada dentre as presentes pelo Sr. presidente, as Exmas. DD. Teresa Feital, Maria de Gouveia e Maria Ribeiro. Fizeram prodígios de arte os Srs. António Luís de Moura, no clarinete; Miguel Ângelo, no piano; Ciríaco Cardoso, no violino; foram igualmente saudados pela mesma comissão de senhoras, a qual se reuniu a convite do Sr. presidente, a Exma. Sr.<sup>a</sup> D. Augusta Castelões. A cada momento eram interrompidos com entusiásticos bravos que partiam de todos.

---

<sup>44</sup> Liberal Fonseca, "A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc. XIX", 175.

<sup>45</sup> Atendendo à ordem de trabalhos da reunião de 10/04/1872, anunciada em [Anónimo], "Noticiário : Escola de Cícero," *Correio do Brazil : Jornal do Commercio, Lavoura e Industria*, 05/04/1872, 1., que indica a “Discussão do programa da sessão magna para solenizar o 1.º aniversário da instalação da Escola de Cícero e dos novos estatutos.”

Tomou também parte na festa das letras o distinto aluno do institutos [sic] dos meninos cegos o Sr. Cândido Correia da Silva, fazendo-se ouvir no piano, onde tocou e cantou, sendo também bastante aplaudido.<sup>46</sup>

Este excerto permite verificar a participação de Ciríaco em saraus culturais, típicos em associações do espaço latino-americano, cujos programas refletiam as tendências de gosto das elites sociais da época, por exemplo: excertos de óperas, mas também alguma música instrumental.

O anúncio ao concerto de 15 de Julho, no Teatro D. Pedro II, seria mais esclarecedor quanto ao repertório de música instrumental abordado. Contaria com a presença de espetadores particularmente distintos:

Amanhã segunda-feira, 15 de Julho de 1872 grande concerto honrado com as augustas presenças de Suas Majestades Imperiais dado pelo pianista compositor portuense Miguel Ângelo auxiliado pelos distintos artistas Vasques, Reichert, Domingos Miguel, Ciríaco de Cardoso e grande orquestra composta de 30 executantes[.]<sup>47</sup>

O programa terá sido escolhido com vista a demonstrar as capacidades técnicas dos músicos intervenientes: Miguel Ângelo executaria o *Grande capricho sobre motivos de La Sonnambula* [de V. Bellini], *Op. 46*, para piano, de Sigismond Thalberg e a *Grande fantasia militar sobre a Marcha Popular de La Fille du Regiment* [de G. Donizetti], *Op. 163*, para piano com acompanhamento por orquestra, de Henri Herz; Ciríaco de Cardoso interpretaria a fantasia para violino *Souvenir de Bellini*, *Op. 4* de Alexandre Joseph Artôt; Domingos Miguel executaria uma *Grande Fantasia* para saxofone, de autor não identificado; Reichert apresentar-se-ia com uma composição sua, a *Grande Fantasia* para flauta. Na segunda parte do espetáculo, o ator Vasques interpretaria a cena cómica *O Sr. Domingos fora do serio*. A primeira e a terceira partes começariam ambas com marchas da autoria de Miguel Ângelo – primeiro, a marcha *Brazil* (oferecida aos Imperadores brasileiros quando de uma visita ao Porto) e, depois, *Progreddior* (estreada durante a primeira exposição de flores do Palácio de Cristal do Porto, cidade à qual fora dedicada) – e terminariam com a apresentação de excertos da ópera *Eurico*,<sup>48</sup> do mesmo autor. A concluir o programa, Miguel Ângelo tocaria a sua “polca concerto” para piano A

---

<sup>46</sup> [Anónimo], "Chronica : Escola de Cicero," *Correio do Brazil : Jornal do Commercio, Lavoura e Industria*, 19/07/1872, 1. Para além dos citados, esta fonte não dá mais pormenores relativos ao programa musical apresentado.

<sup>47</sup> [Anónimo], "Espectaculos : Theatro Pedro II," *Diario do Rio de Janeiro*, 14/07/1872, 4.

<sup>48</sup> Estreada em Fevereiro de 1870, no Teatro de São Carlos, de Lisboa, com libreto Pedro Augusto de Lima (1842-1883), inspirado no romance histórico *Eurico, o presbítero* (1844), de Alexandre Herculano (1810-1877). A sua estrutura continha inicialmente quatro atos, tendo sido revista pelo compositor após o fracasso da estreia: acabou por eliminar o terceiro ato, incluindo alguns dos seus números no ato precedente – para um estudo aprofundado acerca desta ópera cf. Luísa Cymbron, "Na Sombra de Herculano: Miguel Ângelo Pereira e os Desafios de Compor Ópera no Portugal dos Anos 1860-70," *Arbor* 190, n.º 766 (2014).

*Presunçosa*.<sup>49</sup> Segundo Ana Maria Liberal, a escolha deste tipo de repertório por parte de Miguel Ângelo encontrava-se em linha com certas práticas concertísticas então em voga na Europa, largamente baseadas no “[...] virtuosismo pleno de efeitos espetaculares, do qual Liszt e Thalberg eram expoentes máximos.”<sup>50</sup> Seria esta a via pela qual Ciríaco se daria a conhecer ao público fluminense.

Segundo o excerto citado do anúncio a este concerto, Ciríaco figuraria como “auxiliar” de Miguel Ângelo, para tal no papel de instrumentista, não obstante o mesmo o indicar como “regente do Palácio de Cristal Por[t]uense”.<sup>51</sup> Nenhum dos restantes intervenientes no espetáculo foi apresentado desta forma. Esta poderá ter consistido numa estratégia de distinção, na tentativa de promover a sua legitimação na cena musico-teatral fluminense à qual o músico era recém-chegado. Tal necessidade é acentuada pela relativa escassez de referências a Ciríaco nos periódicos do Rio de Janeiro durante o ano de 1872, provavelmente relacionada com a espetável insipiência da relação entre o músico português, o público e instituições locais. A participação conjunta de Ciríaco de Cardoso e Miguel Ângelo nos eventos na Escola de Cícero e no Teatro D. Pedro II, bem como a coincidência de ambos serem naturais do Porto e de aí já terem colaborado profissionalmente,<sup>52</sup> levam a crer na importância desta relação para a integração de Ciríaco em redes de sociabilidade do Rio de Janeiro. Note-se que Miguel Ângelo viveu parte da infância e adolescência na cidade brasileira, tendo, segundo Luísa Cymbron, feito parte de um conjunto de músicos portugueses que aí procuraram desenvolver um projeto de ópera nacional portuguesa.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 14/07/1872, 4.

<sup>50</sup> Liberal Fonseca, “A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc. XIX”, 155-156.

<sup>51</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 14/07/1872, 4.

<sup>52</sup> De acordo com Ana Maria Liberal, a colaboração entre Ciríaco de Cardoso e Miguel Ângelo Pereira remonta ao Porto: “Após o regresso da Europa Miguel Ângelo passa a ser presença assídua nos principais eventos musicais levados a cabo no Porto, principalmente como pianista. Entre 1866 e 1874, participou em praticamente todos os concertos públicos promovidos pelos músicos mais conceituados da época como os irmãos Medina Ribas – o violinista Nicolau e o flautista Hipólito –, Augusto Marques Pinto, Carlos Dubini, Francisco de Sá Noronha, António Canedo, Ciríaco de Cardoso, Bento de Oliveira Santos, Francisco Alves Rente e António Soller” (Liberal Fonseca, “A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc. XIX”, 155.).

<sup>53</sup> Cymbron, “Na Sombra de Herculano,” 1. Esse projeto não terá sido alheio ao programa escolhido no concerto de 15 de Julho de 1872. Segundo o anúncio publicado, na véspera, no *Diário do Rio de Janeiro*, Miguel Ângelo, apresentaria dois “pot-pourris” da sua ópera *Eurico*: o primeiro que incluiria a “introdução do 3.º ato, Preghiera de Hermengarda, grande aria de Eurico no final [do] 1.º [ato]”; o segundo a “introdução do 2.º ato, coro e dança árabe, canção de Abdallah, dança das escravas, guerra! Guerra! Coro árabe” (*Diário do Rio de Janeiro*, 14/07/1872, 4.). É credível que este exemplo possa ser incluído na “[...] longa sequência de esforços para voltar a ver em cena a sua ópera [após o insucesso da estreia, em Fevereiro de 1870], o que veio a acontecer em 1874, no Teatro de S. João do Porto, e em 1878, no Rio de Janeiro”, referida por Luísa Cymbron (Cymbron, “Na Sombra de Herculano,” 2.).



Este objetivo em particular e a afirmação da nacionalidade em geral foi, segundo Maria de Fátima Bonifácio, um projeto fundamentalmente acalentado em redes de sociabilidade republicanas. Pretendia-se congregar todas as facções da sociedade portuguesa em torno da ideia da existência de uma “verdadeira pátria portuguesa”.<sup>54</sup> A premência dessa união foi sendo acentuada ao longo do século XIX como reação à progressiva diminuição da influência da religião e do rei enquanto símbolos unificadores dos súbditos nacionais.<sup>55</sup> Segundo Paulo Ferreira de Castro, também os músicos contribuiriam para essa substituição:

[...] deveríamos estar em condições de demonstrar que também em Portugal existia uma cultura musical nacional – e, não a tendo, [havia] que inventá-la. [...] [É] o próprio País que deve encontrar a sua voz no seio do chamado “concerto das nações”, por via de um imperativo de natureza tão ética quanto estética, que tardava a surtir efeitos na música portuguesa. Ser português, nesta ótica, não constituiria tanto um facto como um dever de civilização, e uma tarefa a cumprir.<sup>56</sup>

Acresce que as vagas migratórias rumo ao Brasil, despoletadas pelas crises económicas da segunda metade do século, incluíram também a transferência, não só de artistas como Ciríaco de Cardoso, mas também de escritores e periodistas, muitos deles influenciados por ideais republicanos.<sup>57</sup> A rede de sociabilidade de Ciríaco no Rio de Janeiro seria exemplo disso mesmo:

Ali [no Rio de Janeiro], onde pertenceu à doirada e espiritual boémia de Rafael Bordalo Pinheiro, Eduardo Garrido e Mateus de Magalhães, o seu nome aureolado atingiu as mais elevadas culminâncias da fama, ganhando rios de dinheiro e tomando parte em concertos célebres.<sup>58</sup>

A propósito da estada de Rafael Bordalo Pinheiro no Rio de Janeiro, Julieta Ferrão acrescenta mais um nome:

À chegada ao Rio de Janeiro, em 1875, Rafael Bordalo encontrou, entre as personalidades que o foram esperar para o abraçar, os portuenses Artur Napoleão e Ciríaco Cardoso, mais tarde seus companheiros numa «famosa república» instalada na Rua Nova das Laranjeiras, que ficou célebre na boémia fluminense.<sup>59</sup>

---

<sup>54</sup> Maria de Fátima Bonifácio, *A Monarquia Constitucional (1807 – 1910)* (Alfragide: Texto Editores, 2010), 101.

<sup>55</sup> Cf. João Soeiro de Carvalho, "A Nação Folclórica: Projecção Nacional, Política Cultural e Etnicidade em Portugal," *Revista Transcultural de Música*, n.º 2 (1996). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/287/a-nacao-folclorica-projeccao-nacional-politica-cultural-e-etnicidade-em-portugal> (acedido em 30/06/2015).; Bonifácio, *A Monarquia Constitucional*, 102.;

<sup>56</sup> Paulo Ferreira de Castro, "Nacionalismo e Cosmopolitismo na Música Portuguesa do Séc. XX," em *GuimaraMUS – Congresso Musical de Guimarães* (Guimarães: 2012), 3.

<sup>57</sup> Rui Ramos, *A Segunda Fundação (1890 – 1926)*, ed. José Mattoso, História de Portugal, vol. 6 (Lisboa: Editorial Estampa, 2001), 86-88.

<sup>58</sup> *O Tripeiro : Repositorio de noticias portugalenses*, 15/06/1927, 186.

<sup>59</sup> Julieta Ferrão, "Rafael Bordalo Pinheiro e o Porto," *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, Março/1946, 242.

Segundo Cristina Magaldi, era contudo ao Teatro que, neste período, toda a atividade musical no Rio de Janeiro estava mais ou menos ligada.<sup>60</sup> A rede de sociabilidade de Ciríaco – nomeadamente a relação com Eduardo Garrido – seria essencial à sua integração em instituições desse tipo: a 3 de Outubro de 1872 dirigiria no Teatro Ginásio, em estreia absoluta, *O Urso Azul*, “[...] alienação mental e musical em 2 atos[,] desarranjo de uma peça francesa expressamente escrita para a companhia do Ginásio, por E. Garrido, música de Ciríaco Cardoso [...]” e interpretação pela companhia dirigida pelo ator Vale.<sup>61</sup> A crítica mostrou-se lisonjeira:

De teatros aí vai, em poucas palavras, o que houve de novo. No Ginásio representou-se, perante um auditório tão compacto como a massa de qualquer vidraceiro, o famoso *Urso azul*, música de Ciríaco Cardoso, e palavras de Eduardo Garrido.

Como maestro revela-nos o jovem rabequista qualidades dignas do mais alto apreço.

As melodias, embora singelas, contêm frases desenvolvidas com muita arte: e no todo harmonioso há combinações verdadeiramente felizes.

Lá num ou outro trecho vê-se que o autor passeia de braço dado com as musas de Offenbach e Hervé. Bem perdoável, porém, é o passeio se atendermos às seduições e faceirice de qualquer dessas musas, e ao limitadíssimo espaço de tempo de que o Sr. Ciríaco dispôs para compor, instrumentar e ensaiar coros, partes cantantes e orquestra, do seu trabalho musical.

No poema há situações de um burlesco espantoso, a par de um diálogo vivo, leve, original, e digno em tudo da travessa pena de Eduardo Garrido.

Na execução não há elogios que bastem para o Vale, Silva Pereira, Ana Cardoso, Silveira, Apolónia e Antonina.

Luxuosa a *mise en scène* : numerosos e bem ensaiados os coros.<sup>62</sup>

Aos vinte-e-seis anos de idade Ciríaco de Cardoso assumiria a responsabilidade de coordenar os ensaios de solistas, coro e orquestra de um teatro, ao mesmo tempo que teria a seu cargo a composição de números musicais para os espetáculos programados. Provavelmente, *O Urso Azul* foi uma das suas primeiras composições para teatro musical. A referência a Offenbach e Hervé pode ser entendida como uma comparação e consequentemente a tentativa de legitimar o autor da música filiando-o à escola francesa de comédia musical. A análise da estrutura desta obra permite observar a sua adequação às convenções habitualmente seguidas em géneros cultivados precisamente por Offenbach e Hervé, nomeadamente a opereta. Cada ato é introduzido por uma secção instrumental, um coro de abertura, seguido de alternância entre coplas e números de conjunto, finalizando num grande número onde intervêm as personagens principais e o coro:

---

<sup>60</sup> Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, 13-14.

<sup>61</sup> [Anónimo], "Espectáculos : Theatro Gymnasio," *Diario do Rio de Janeiro*, 03-10/1872, 4.

<sup>62</sup> Z., "A Vida Fluminense," *Vida Fluminense*, 05/10/1872, 1148-1149.

Ato I	Ato II
n.º 1. Introdução;	n.º 9. Introdução;
n.º 2. Coro de abertura e coplas de Primavera e Castor;	n.º 10. Coro de pretendentes;
n.º 3. Coro de saudação dos funcionários;	n.º 11. Sexteto dos funcionários;
n.º 4. Frio de Java, Crista de Galo e Pelicano;	n.º 12. Grande peça musical durante a audiência do Urso Azul;
n.º 5. Coro de revolucionários;	n.º 13. Sexteto da conspiração por Crista de Galo, Pelicano, Rebenta-boi, Beladona, Macaçar e Minuete;
n.º 6. Grande coro à chegada da rainha Gyra;	n.º 14. Grande coro e brinde
n.º 7. Coplas de Rebenta-boi e coro de vendedeiras;	n.º 15. Final; grande cheio, coplas, etc. [sic]
n.º 8. Final. Hurrah, hurrah – Coro. Saudação ao Urso Azul, coplas de Java, quinteto dos funcionários, coro geral por toda a companhia e coristas de ambos os sexos.	

Tabela 2 – Números musicais de *O Urso Azul*, de Ciríaco de Cardoso e Eduardo Garrido.<sup>63</sup>

Até este momento não se encontrou nem a partitura, nem o texto de *O Urso Azul*, mas o mesmo anúncio indica o nome e distribuição das personagens e que a ação tem lugar na “Ilha dos Papagaios”.<sup>64</sup> Isto leva a deduzir que, tal como no exemplo de operetas ou óperas cómicas, o enredo seja unificado ao longo dos seus dois atos, por oposição a um conjunto de quadros sem unidade dramática, como é típico do género revista.

Não se encontrou fontes sobre o processo de criação desta obra, todavia o curto espaço de tempo em que esta se terá dado pode ter sido consequente da altura em que o compositor terá iniciado a sua colaboração com a companhia do ator Vale. A 14 de Setembro de 1872 – dia em que a companhia contaria a 33.<sup>a</sup> representação no Teatro Ginásio – o *Diário do Rio de Janeiro* publicitaria, pela primeira vez, a proximidade da estreia da obra.<sup>65</sup> Eventualmente, a composição da música terá sido condicionada pela extemporaneidade da encomenda ao compositor, cujo vínculo a Vale teria início numa altura em que este experienciava dificuldades em captar o interesse do público.<sup>66</sup> Para

<sup>63</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 03/10/1872, 4.

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 14/09/1872, 4.

<sup>66</sup> A crítica à estreia da comédia, em três atos, *Como se conhece o vilão*, a 28 de Agosto de 1872, começaria por se referir à afluência de público: “Não seremos nós que cessaremos de protestar contra a indiferença pública para com a companhia organizada pelo Sr. Vale. Se não é de primeira ordem, conta sem embargo artistas de mérito real e no seu repertório tem composições dignas de serem apreciadas. / Ainda quarta-feira, 28 do corrente, era para desgostar a vazante em que estava o Ginásio; meia dúzia de pessoas na plateia, um ou outro camarote habitado e disse. [...] Se o espetáculo se compusesse de três ou quatro farsas, vá feita [sic], que não houvesse maior concorrência, mas, sendo a primeira representação de uma comédia em três atos, além de ser falta de curiosidade tão natural é menosprezo injusto, visto que os papéis eram confiados a artistas, que já de si têm dado lisonjeiras amostras” ([Anónimo], “Noticiário : Theatro Gymnasio,” *Diário do Rio de Janeiro*, 30/08/1872, 1.).

além do habitual recurso a anúncios publicitários, o discurso em torno dos artistas intervenientes não parece ter sido descorado: “A orquestra é aumentada e dirigida pelo regente do Palácio de Cristal do Porto, o Sr. Ciríaco de Cardoso”.<sup>67</sup> O título que o ligava à instituição portuense seria, mais uma vez, mobilizado como selo de qualidade do músico e, consequentemente, do espetáculo.

Seguindo o exemplo de outros artistas portugueses que emigraram para o Rio de Janeiro neste período,<sup>68</sup> Ciríaco de Cardoso teria por objetivo beneficiar da dinamização da cena teatral carioca ocorrida ao longo da segunda metade do século XIX, catalisada precisamente pelo teatro musical. Segundo Fernando Mencarelli, assistiu-se à agudização de um modelo industrial de funcionamento das companhias teatrais, que tinha por base a valorização da função de entretenimento dos géneros dramáticos, por oposição a objetivos puramente morais e civilizadores.<sup>69</sup> Tudo isto ter-se-á concretizado através do investimento em componentes cenográficas mas também musicais, visando exponenciar a curiosidade do público e, consequentemente, o lucro de bilheteira. Com *O Urso Azul*, Ciríaco iniciaria a colaboração com Vale que resultaria, por um lado na revitalização da companhia, por outro na integração do músico nas redes de contactos que lhe permitiriam singrar no mercado teatral carioca, então em franco desenvolvimento.

O Teatro Ginásio iniciou obras de renovação em 1872 que só estariam concluídas em Janeiro do ano seguinte,<sup>70</sup> obrigando à transferência da companhia. Vale terá conseguido um palco mais distinto (vantagem também para a obra de Ciríaco): o do Teatro de S. Pedro de Alcântara. Em comparação com o Teatro Ginásio, o S. Pedro de Alcântara representaria maior poder simbólico já que, a par de dramas declamados e géneros musico-teatrais ditos ligeiros, abordava repertório operático e de concerto, tal como o Teatro Lírico Fluminense e o D. Pedro II (estes, possuidores de efetivo estatuto de teatros de ópera).<sup>71</sup> De facto, a iniciativa resultou numa receção pelo público traduzida por uma maior afluência:

---

<sup>67</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 03-10/1872, 4.

<sup>68</sup> Fernando Antonio Mencarelli, “A Voz e a Partitura: Teatro Musical, Indústria e Diversidade Cultural no Rio de Janeiro (1868 – 1908)” (Tese de Doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2003), 33.

<sup>69</sup> Cf. *Ibid.*, 13-38.

<sup>70</sup> Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, 22.

<sup>71</sup> Cf.: Vanda Lima Bellard Freire, “Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro: Final do Século XIX, Início do Século XX,” *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 25, n.º 1 (2004): 108.; Marcos Vinícius Scheffel, “Ópera ou Circo? Teatro e Atraso Cultural na Visão de Lima Barreto,” *Crítica Cultural* 6, n.º 1 (2011): 185. Em 1873, as instituições especializadas em géneros

[...] o público teve «inumerável curiosidade» de saber como se comportava o magnífico «Urso» com a mudança de casa. As cadeiras da plateia estavam cheias, a ponto de ficarem muitos espetadores em pé. A representação correu melhor do que na primitiva cena, já pela serenidade e largueza do teatro, já pela animação que causa à companhia tão desusado concurso.

[...] A música do Sr. Ciríaco Cardoso ganhou muito com a transplantação. Há nela muita variedade e mimo e deixa adivinhar o efeito que produziria cantada por atores líricos. Foi a companhia vitoriada pelo público, e o autor da música chamado à cena, onde recebeu estrondosa ovação. Que público valente para bater palmas meia hora!<sup>72</sup>

Teria Ciríaco conseguido captar a atenção do público e da crítica? De facto, os periódicos coevos dariam nota de um início de colaboração entre o músico portuense e o ator Vale pautado pelo sucesso. No ano seguinte, Ciríaco desenvolveria já atividade regular na Companhia, entretanto transferida para o Teatro de S. Pedro de Alcântara. A 5 de Julho de 1873 estreariam o drama inglês, em três atos, *O Lago de Killerney*, de Dion Boncicault, “[...] acomodado à cena portuguesa por Manuel Macedo e Joaquim Augusto de Oliveira”, para cujo prólogo Ciríaco de Cardoso comporia um coro, bem como a música de cena dos cinco quadros.<sup>73</sup> Desta feita, as responsabilidades inerentes ao cargo de “[...] maestro deste teatro [...]”<sup>74</sup> incluiriam a composição de música para obras que já faziam parte do repertório da companhia do ator Vale. *O Lago de Killerney* terá sido um desses exemplos, uma vez que já tinha sido apresentado em 1871, durante a residência no Teatro Ginásio, portanto antes da chegada do compositor portuense.<sup>75</sup>

No período em que a companhia de Vale permaneceu residente no S. Pedro de Alcântara,<sup>76</sup> a sua atividade compositiva centrou-se em canções, números corais e de dança, para obras de teatro declamado, sobretudo dramas originais ou em tradução e adaptação para português e uma comédia, também em tradução. No que diz respeito a obras de géneros musicais, para além de *O Urso Azul*, apenas se identificou uma mágica, em coautoria. Cumpre ressaltar que se utilizou a expressão «música de cena» uma vez que só se teve acesso a fontes não musicais e, destas, poucas especificavam as tipologias dos números compostos por Ciríaco. O dinamismo do mercado de teatro musical dito ligeiro terá acalentado o interesse do público fluminense pela espetacularidade das produções teatrais. Demanda equivalente terá sido despoletada no campo do teatro

---

musico-teatrais ligeiros eram os teatros Alcazar, Fénix Dramática e o Casino Franco-Brésilien. (Mencarelli, "A Voz e a Partitura", 25.).

<sup>72</sup> [Anónimo], "Noticiário : Theatro S. Pedro," *Diário do Rio de Janeiro*, 22/10/1872, 2.

<sup>73</sup> [Anónimo], "Espectáculos : Theatro S. Pedro de Alcantara," *Diário do Rio de Janeiro*, 05/07/1873, 4.

<sup>74</sup> [Anónimo], "Espectáculos : Theatro S. Pedro de Alcantara," *Diário do Rio de Janeiro*, 22/07/1873, 4.

<sup>75</sup> Em [Anónimo], "Espectáculos : Theatro Gymnasio," *Diário do Rio de Janeiro*, 19/01/1871, 4. é anunciada a estreia a 19/01/1871.

<sup>76</sup> Segundo [Anónimo], "Espectáculos : Theatro S. Pedro de Alcantara," *Diário do Rio de Janeiro*, 25/12/1874, 4., o contrato de arrendamento cessaria no dia 31/12/1874.

declamado,<sup>77</sup> o que provavelmente levou Vale e Ciríaco a acrescentar a música ao conjunto de efeitos especiais (como cenografia e maquinaria) empregues nas obras de teatro declamado apresentadas pela companhia – investimento de cujo potencial financeiro estariam conscientes.

Em 1875, o estabelecimento de uma nova colaboração – agora com a Empresa do ator Guilherme da Silveira –<sup>78</sup> não terá sido alheio ao poder simbólico, se quisermos, ao estatuto de celebridade entretanto alcançado por Ciríaco de Cardoso: substituindo a companhia de Vale no Teatro S. Pedro de Alcântara, a nova empresa anunciaria para os primeiros dias de Junho desse ano a sua estreia, com o drama em 5 atos e 6 quadros *Noites da Índia*, original português de M. Lucotte, com música de Ciríaco.<sup>79</sup> Não sendo claro se também desempenhou funções de maestro nesta nova instituição, a leitura dos anúncios a espetáculos pelas companhias de Vale e de Guilherme da Silveira leva a crer que a sua atividade enquanto compositor se tenha repartido por ambas. É possível que o sucesso de Ciríaco tenha permitido que este negociasse os seus vínculos profissionais sem que lhe fosse exigida exclusividade institucional.<sup>80</sup>

Em suma, durante o período compreendido entre os últimos meses de 1872 e Novembro de 1877, Ciríaco de Cardoso levou a cabo atividade regular no âmbito da lucrativa criação musical para géneros teatrais, desde a composição, à direção musical de solistas, coros e orquestras. Essa experiência terá, muito provavelmente, sido fulcral para o desenvolvimento de algumas das competências que, mais tarde, lhe permitiriam compor o conjunto de obras de géneros exclusivamente musico-teatrais que a historiografia haveria de destacar, assim como daquelas que empregaria na gestão de companhias que ele próprio viria a fundar.

Ao contrário do que as escassas notas biográficas acerca de Ciríaco de Cardoso possam fazer crer, a sua atividade no Rio não se restringiu a instituições teatrais. No seu almanaque sobre a cidade, Eduardo von Laemmert indicou que em 1874, a par do vínculo

---

<sup>77</sup> Mencarelli, "A Voz e a Partitura", 20-21.

<sup>78</sup> Guilherme da Silveira (1846-1900) terá integrado a companhia de Vale em 1872; obrigado a regressar a Portugal, em 1874, pela morte da sua mãe, retorna ao Rio de Janeiro no ano seguinte, onde funda a empresa que explorará o Teatro S. Pedro de Alcântara e que estreia com o drama *Noutes da Índia*. (Sousa Bastos, *Carteira do Artista : Apontamentos para a Historia do Theatro Portuguez e Brasileiro* (Lisboa: Antiga Casa Bertrand - José Bastos, 1898), 66.)

<sup>79</sup> [Anónimo], "Espectaculos : Theatro S. Pedro de Alcantara," *Diario do Rio de Janeiro*, 27/05/1875, 4.

<sup>80</sup> Sobre a flexibilidade do mercado teatral carioca, diz Mencarelli: "Com relação às condições de produção, a falta de contratos entre empresários e artistas e a ausência de legislação teatral tornavam essa nova empresa num território tenso na administração de interesses entre empresários e empregados [...]" (Mencarelli, "A Voz e a Partitura", 30.).

ao Teatro S. Pedro de Alcântara, Ciríaco desempenhava funções enquanto maestro da orquestra da Sociedade Filarmónica Fluminense —<sup>81</sup> cargo que terá ocupado até Novembro de 1877, quando se apresentou pela última vez à frente do agrupamento, pouco antes do seu regresso à Europa.<sup>82</sup>

Durante cerca de doze anos de existência (1868 – 1880), o principal propósito da Sociedade foi a organização de concertos pela respetiva orquestra, composta por um número significativo profissionais e um corpo diretivo que incluía membros da aristocracia local – segundo Magaldi, “[...] two crucial ingredients for its success.”<sup>83</sup> A pesquisa nas publicações periódicas coevas revela particularidades do funcionamento da Sociedade:

A diretoria pede a presença de todos os Srs. amadores no ensaio de sexta-feira 12 do corrente à rua dos Arcos 43 antigo, às 8 horas da noite. O secretário, Dr. Sá Ferreira.<sup>84</sup>

Ainda que Ciríaco de Cardoso não seja referido neste anúncio, este permite compreender, por um lado, que as convocatórias aos ensaios eram lançadas nos jornais e, por outro, que esta composição incluía músicos amadores.

Hoje sexta-feira, 12 de Março, haverá ensaio de canto e orquestra, no Conservatório de Música, às 8 horas da noite, para o qual estão convidados as senhoras e senhores sócios prestantes que nele tomam parte.  
Dr. J. Z. M. Brum, 1.º secretário.<sup>85</sup>

Este anúncio acrescenta a informação de que os executantes eram sócios da instituição, ainda que não se possa daqui depreender que existisse obrigatoriedade nesse vínculo. No

---

<sup>81</sup> Eduardo von Laemmert, *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Côrte e da Capital da Província do Rio de Janeiro Inclusive Alguns Municipios da Província, e a Cidade de Santos para o Anno de 1874* (Rio de Janeiro: 1874), 479. As edições de 1874 a 1876 deste Almanaque indicam Ciríaco enquanto “Regente” da orquestra. Porém, acrescentam o cargo de “Diretor de Harmonia”, que foi ocupado sucessivamente por Carlos Victor Brisson, Leopoldo Américo Miguez e Selim Castelo (cf.: Eduardo von Laemmert, *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Côrte e Província do Rio de Janeiro Inclusive a Cidade de Santos, da Província de S. Paulo para o Anno de 1875* (Rio de Janeiro: 1875), 525.; Eduardo von Laemmert, *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Côrte e Província do Rio de Janeiro Inclusive a Cidade de Santos, da Província de S. Paulo para o Anno de 1876* (Rio de Janeiro: 1876), 552.). Em Cristina Magaldi, “Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro,” *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 16, n.º 1 (1995): 6., Leopoldo Miguez é indicado como “diretor musical” da sociedade, em 1875, embora a sua estreia enquanto maestro só tenha acontecido em 1878. Deduz-se que esta autora considere que a direção musical da instituição era responsabilidade do diretor de harmonia e não do regente.

<sup>82</sup> Sil., “Phil’harmonica Fluminense,” *O Figaro : Folha Illustrada*, 17/11/1877, 787.

<sup>83</sup> Magaldi, “Music for the Elite,” 6.

<sup>84</sup> Sá Ferreira, “Philharmonica Fluminense,” *O Globo*, 12/02/1875, 4.

<sup>85</sup> J. Z. M. Brum, “S. Philharmonica Fluminense,” *ibid.*, 12/03/.

entanto, é interessante colocar a hipótese de que sócios amadores se pudessem voluntariar a participar nas atividades musicais da Sociedade.<sup>86</sup>

Se, tal como Magaldi refere, as obras de compositores de ópera dominavam os concertos da Sociedade Filarmónica Fluminense e, dentro destes, os repertórios italiano e francês fossem particularmente predominantes, a pesquisa que se efetuou veio confirmar o que esta autora também fez notar, quanto à progressiva inclusão de música de influência germânica, inclusive de tipo camerístico.<sup>87</sup> Veja-se, a título de exemplo, o concerto de 2 de Maio de 1875, que incluiu as aberturas das óperas *Die Zauberflöte* de Mozart e *Euryanthe* de Weber, uma ária de *Der Freischütz* mas, também, o *Trio n.º 2, op. 66*, de Mendelssohn, por Ciríaco, não como violinista, mas ao violoncelo, o seu companheiro de «república» Artur Napoleão ao piano e Leopoldo Míguez no violino.<sup>88</sup> Magaldi considera que, no cômputo geral, este tipo de exemplos constituíram exceções, numa primeira fase, reflexos do interesse pessoal dos músicos.<sup>89</sup> Como já se disse, Ciríaco de Cardoso cultivou o gosto pela música de câmara e germânica no seu círculo de amizades portuense, antes de partir para o Brasil, prática que veio a retomar após o regresso a Portugal, também no contexto do associativismo filarmónico e, mais tarde, como empresário e diretor musical de teatros, ao incluir ópera alemã nas temporadas de que organizou.

Segundo o estudo de Cristina Magaldi acerca das sociedades musicais do Rio de Janeiro do período imperial, a Sociedade Filarmónica Fluminense terá sido uma das mais relevantes instituições culturais dessa capital, fundamentalmente no que concerne aos

---

<sup>86</sup> Não pode ser esquecido que este tipo de Sociedades se destinava ao usufruto pelas elites socioeconómicas e culturais da cidade. É provável que os membros destes grupos tivessem acesso a uma formação musical diferenciada, permitindo-lhes intervir – a um nível mais ou menos sistemático, mais ou menos frequente – em espetáculos deste cariz. Fernando Mencarelli alude à proliferação de grupos e sociedades de amadores no Rio de Janeiro como uma consequência do incremento da atividade teatral verificada na cidade a partir da década de 1870. Ainda que o autor se refira ao amadorismo teatral, considera que estas iniciativas “[...] tiveram papel importante na transformação da cena cultural da cidade, transformando o amadorismo numa espécie de culto das artes cênicas no seio das classes mais favorecidas para não haver o risco de envolvimento com o meio profissional [que à época era olhado sob forte influência depreciativa de preconceitos e estereótipos de cariz moralista], por um lado, e num campo de expressão do verdadeiro amador, por outro, estendido a todas as classes, exercitando as várias potencialidades de criação da arte dramática ou ensaiando passos numa carreira almejada” (Mencarelli, “A Voz e a Partitura”, 26.). O mesmo tipo de tentativa de distinção social poderá ter estado na base da atividade amadora praticada na Sociedade Filarmónica Fluminense. Não é, contudo, possível aprofundar estes assuntos no âmbito desta dissertação.

<sup>87</sup> Magaldi, “Music for the Elite,” 7.

<sup>88</sup> [Anónimo], “Noticiário : Philharmonica Fluminense,” *Diário do Rio de Janeiro*, 04/05/1875, 2.; [Anónimo], “Folhetim do Diário do Rio,” *Diário do Rio de Janeiro*, 09/05/1875, 1.

<sup>89</sup> “Despite neglect of the German canon in Rio de Janeiro until the 1880s, there were attempts throughout the century to introduce a «more sophisticated» repertory. At first, such enterprises were restricted to societies of German immigrants, but gradually the lure of «música clássica» attracted performers, and ultimately also the public” (Magaldi, “Music for the Elite,” 29.).



círculos da elite social local, contando com a presença frequente de membros da família imperial nos seus concertos.<sup>90</sup>

Entre Agosto e Novembro de 1875, Ciríaco abraçaria outra oportunidade com igual potencial de distinção: a formação da Companhia Lírica Italiana pela empresa do Teatro D. Pedro II. Esta era constituída por um elenco de solistas – dos quais os anúncios destacavam Marieta Biancolini (Rodrigues) –, corpo de baile, um coro de trinta-e-seis membros e uma orquestra.<sup>91</sup> Ciríaco ficou responsável pela regência dos espetáculos, de um repertório que incluía as óperas *Giulietta e Romeo (I Capuleti e i Montecchi* de Bellini), *Cenerentola*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Ruy-Blas* (de Filippo Marchetti), *Faust*, *La Sonnambula*, *La Favorita*, *Macbeth*, *Rigoletto*, e *Il Trovatore*.<sup>92</sup> A estreia aconteceria no dia 19 de Agosto.<sup>93</sup>

Todavia, a companhia apresentava lacunas significativas, como a falta de flautistas e trompistas,<sup>94</sup> bem como o baixo domínio técnico do coro. Ciríaco terá desempenhado um papel importante na compensação destes desequilíbrios, um desafio acentuado pelo reduzido tempo de ensaios de que dispunham e que, inclusive, impedia que o maestro decorasse integralmente as obras, vendo-se por isso obrigado a fixar o olhar na partitura durante os espetáculos.<sup>95</sup>

A criação desta companhia visava satisfazer o desejo do público fluminense de uma temporada regular de ópera, aliás formalizado através de um pedido de apoio estatal, então em apreciação pelas autoridades competentes.<sup>96</sup> O estabelecimento de uma tal instituição era, de acordo com Cristina Magaldi, uma forma da população do Rio de Janeiro se mostrar como “«civilizada», moderna e, em última análise, europeia”.<sup>97</sup> Tratava-se, portanto, de uma questão de distinção à qual Ciríaco não perdeu a oportunidade de se vincular. Somando às suas atividades nas companhias dos atores Vale e Guilherme da Silveira e na Filarmónica Fluminense, o músico portuense demonstrava ser capaz de abordar o género de maior poder simbólico na cena musico-teatral carioca. Cinquenta anos mais tarde, Luiz Gomes referir-se-ia às incursões operáticas de Ciríaco:

---

<sup>90</sup> Ibid., 6.

<sup>91</sup> [Anónimo], "Espectaculos : Theatro D. Pedro II," *O Globo*, 09/08/1875, 4.

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> [Anónimo], "Espectaculos : Theatro D. Pedro II," *O Globo*, 19/08/1875/, 4.

<sup>94</sup> [Anónimo], "Theatros : De Pedro II," *O Globo*, 27/08/1875, 2.

<sup>95</sup> Julio Huelva, "Folhetim da Gazeta de Noticias," *Gazeta de Noticias*, 05/11/1875, 1.

<sup>96</sup> [Anónimo], "Theatros : D. Pedro II," *O Globo*, 21/08/1875, 2.

<sup>97</sup> Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, 36.

Para se avaliar do seu extraordinário engenho, basta recordar que, tendo chegado ao Rio uma companhia de ópera lírica, que desagradou por completo, fazendo consecutivos «fiascos», o empresário se lembrou de o contratar para diretor da orquestra, conseguindo ele que os mesmos músicos, os mesmos artistas e os mesmos coros executassem as mais difíceis óperas com êxito nunca visto em teatros brasileiros.<sup>98</sup>

Este comentário é exemplar da importância atribuída nos discursos sobre Ciríaco de Cardoso ao desempenho de funções que, ao que as fontes indicam, se circunscreveu a cerca de três meses dos cinco anos que passou no Rio de Janeiro. Igual realce não foi concedido à sua atividade em companhias teatrais ou na Sociedade Filarmónica Fluminense que, em comparação, o ocuparam de forma mais regular e prolongada nesse contexto.

O sucesso do seu trabalho e das relações estabelecidas durante a estada no Rio de Janeiro seria assinalado num último concerto à frente da Filarmónica Fluminense, antes do regresso à Europa, rumo a Paris:

Uma festa duplamente honrosa efetuou-se a 9 do corrente [09/11/1877] no salão do Conservatório de Música.

A Filarmónica Fluminense despedia-se do seu maestro; o maestro fazia as suas despedidas à sociedade que o escolhera para diretor musical.

[...] A diretoria da sociedade, grata ao simpático regente, resolveu obsequiá-lo com um concerto em honra e proveito dele;

[...] A orquestra, composta de muitos amadores, e de bom número de músicos da companhia lírica, concorreu poderosamente para o bom êxito do concerto, e o maestro Ciríaco de Cardoso pôs na sua regência todo o zelo e apuro artístico, que são os dotes salientes do seu incontestável talento.

SS. MM. II. honraram o sarau com a sua presença, e o augusto Imperante dignou-se conversar por algum tempo com o festejado professor.

[...] Ia apartar-se da sociedade seleta e elegante em que conviveu, e da qual recebeu sempre significativas provas de simpatia e apreço; separava-se ali desta como que sua família artística, a que tantos laços o ligavam!

[...] O auditório pareceu igualmente tomar parte nesta expressiva manifestação de afeto e de saudade, e reconhecer *in petto* que não será fácil tarefa preencher dignamente o lugar que ocupou na Filarmónica Fluminense o maestro Ciríaco de Cardoso.<sup>99</sup>

O pianista Artur Napoleão colaborou neste concerto como solista em *Réminiscences de Norma* [de Bellini], S.394, de Liszt, tendo também sido apresentada a sua abertura de concerto *Homenagem a S. A. a Princesa Imperial*. Fizeram ainda parte do programa o dueto de “Aida” e “Amneris” do II ato da *Aida* de Verdi e a ode sinfónica *O Deserto*, de Félician David.<sup>100</sup> Para além do público, os monarcas brasileiros assistiram a este espetáculo, o que terá reforçado a importância da atividade de Ciríaco na cena musical da cidade.

---

<sup>98</sup> *O Tripeiro : Repositorio de noticias portucalenses*, 15/06/1927, 186.

<sup>99</sup> *O Figaro : Folha Illustrada*, 17/11/1877, 787.

<sup>100</sup> *Ibid.*

Porventura, o músico portuense terá compreendido o potencial distintivo de boas relações com a família real. Numa notícia de 14 de Maio de 1877, Ciríaco é incluído na lista de personalidades que, na semana anterior, tinha ido apresentar cumprimentos aos monarcas.<sup>101</sup> As contrapartidas terão sido, como já se disse, a presença de membros da realeza nos espetáculos em que participou, mas também a atribuição de condecorações: a 19 de Setembro de 1877, seria tornado público o decreto que lhe conferia o grau de cavaleiro da *Ordem da Rosa* do Império do Brasil,<sup>102</sup> depois de, no ano anterior, ter sido agraciado pela casa real portuguesa com a *Ordem de Cristo*.<sup>103</sup> Seria a distinção pelos cerca de cinco anos que havia dedicado ao país, em especial, à cidade carioca.

As despedidas de Ciríaco seriam amplificadas pelas publicações periódicas, desta feita através das palavras dos membros mais próximos da sua rede de sociabilidade:

Em uma bela manhã de primavera [...] chegou às sonoras plagas da Carioca [...] o insigne Cavaglieri Ciríaco de Cardoso.  
Acompanhavam-no umas melodias frescas e suaves – brisas que sopram no belo país da Boémia, – donde vinha o maestro, recomendado pela forte e saudável alegria dos vinte anos, e os inocentes caprichos de sua iodesincrasia [sic] [idiossincrasia?] de artista.  
[...] E agora que nos deixa o ilustre artista que esteve cinco anos no Brasil, honrando com o talento e o excelente e grande coração a arte e o nome português, [...] todos os seres, enfim, que povoam a grande natureza, em estreitado e amplexo, como amigos e admiradores do maestro pedem-me que o abraçe, transmitindo-lhe os seus adeuses.  
Que ventos galernos o conduzam à grande capital do mundo, onde em noites de recolhimento e cismar, há-de contemplar com os olhos d'alma, as sombras esparsas das nossas palmeiras, nas gratas evocações de sua imaginação saudosa.  
[...] abraço-o e beijo-o como um pai nobre no quinto ato de qualquer drama; – congratulando (isto agora é que não é de nenhuma peça) por ir embriagar-se ao sol do espírito da ambrosia dos deuses, a que nós os Espartanos desta remota Lacónia chamamos – Paris!<sup>104</sup>

O nome do autor deste excerto – “Jacques Triste” – seria um eventual pseudónimo de Rafael Bordalo Pinheiro, que no *Psit, hebdomadário comico* de 17 de Novembro de 1877 publicaria uma caricatura de Ciríaco de Cardoso,<sup>105</sup> juntamente à citação anterior, parte de um texto que, por meio de colagens de excertos de peças teatrais, descreveria a visão da estada do músico no Brasil pelo caricaturista português.<sup>106</sup>

<sup>101</sup> [Anónimo], "Noticiario : Paço Imperial," *Diario do Rio de Janeiro*, 14/05/, 3.

<sup>102</sup> [Anónimo], "Gazetilha : Côte," *Diario de S. Paulo*, 23/09/1877, 3.

<sup>103</sup> [Anónimo], "Interior : Corte," *Correio Paulistano : Folha Liberal, Noticiosa, Industrial e Litteraria*, 22/11/1876, 2.

<sup>104</sup> Jacques Triste, "Cyriaco de Cardoso (Variações em Lá Menor.)," *Psit, hebdomadario comico*, 17/11/1877, 66-67.

<sup>105</sup> Cf. Rafael Bordalo Pinheiro, "Maestro Cyriaco de Cardozo," *ibid.*, 65. e Jacques Triste, "Cyriaco de Cardoso (Variações em Lá Menor.)," *ibid.*, 66-67.

<sup>106</sup> Cf. *Psit, hebdomadario comico*, 17/11/1877, 66-67. Esta é, das referências até aqui encontradas, aquela que mais cedo explicitou Paris como o destino da partida de Ciríaco. Creio que, com esta, se pode inferir mais sustentadamente que o período «brasileiro» de Ciríaco de Cardoso terá decorrido entre 1872 e 1877. Quatro dias depois, *A Comedia Popular* seguiria exemplo do *Psit*: "O maestro Ciríaco de Cardoso vai viver

Antes ainda de deixar o Brasil, Ciríaco acompanharia Guilherme da Silveira – empresário da companhia do Teatro de S. Pedro de Alcântara – a S. Paulo, para as negociações com vista à realização de seis a oito récitas no Teatro de S. José, nessa cidade.<sup>107</sup>

### **1.3.O artista temerário? Fragmentos de percursos em Paris (1877 – 1880)**

A informação acerca da chegada e permanência de Ciríaco de Cardoso em Paris parece ser escassa. Até ao momento em que este texto está a ser escrito encontrou-se muito poucas fontes que possam ser consideradas primárias, nomeadamente referências muito sumárias em jornais brasileiros. Para além destas, teve-se acesso a um conjunto de artigos retrospectivos que, acrescentando alguns dados novos, implicam pesquisa subsequente com vista à sua confirmação e aprofundamento. Também não se encontrou qualquer referência em bases de dados francesas.

A revista portuense *O Tripeiro* recordou, por duas vezes, a vida de Ciríaco: em Junho de 1927 dedica um número inteiro à evocação do músico por membros da sua rede de sociabilidade;<sup>108</sup> em Agosto de 1946, assinala o centenário do seu nascimento com a publicação de alguns textos de cariz biográfico.<sup>109</sup> Em 1927, Manuel Ramos recordava:

Ciríaco era um músico muito fino e a sua estada em Paris durante alguns anos como violoncelista em um dos teatros ligeiros da grande capital, aprimorou-lhe o gosto inato e fez dele, sem o desnacionalizar, um músico dessa excelente escola de opereta francesa em que brilham nomes como os de Offenbach, Lecocq, Audran e Massé. Esta escola subtilizou-lhe o talento, mas, como disse e repito, não os desnaturou, porque a sua arte é modelarmente portuguesa.<sup>110</sup>

Avança, assim, que o músico integrou o naipe dos violoncelos da orquestra de um teatro parisiense, circunstância em que terá contactado com o repertório de teatro musical aí praticado. Ramos sugere também uma ligação entre esta experiência e a sua posterior prática compositiva. Porém, a pesquisa documental até aqui efetuada não revelou fontes que vinculem Ciríaco a qualquer instituição musico-teatral parisiense. Por outro lado, é

---

em Paris, ainda bem que Paris vai viver nele” (Tino, "Reportices," *A Comedia Popular : Hebdomadario Illustrado e Satyrico*, 21/11/1877, 6.).

<sup>107</sup> [Anónimo], "Gazetilha : Companhia Dramatica," *Diario de S. Paulo*, 21/11/1877, 2.

<sup>108</sup> Cf. AAVV, *O Tripeiro : Repositorio de noticias portucalenses*, 15/06/1927.

<sup>109</sup> Cf. AAVV, *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, Agosto/1946.

<sup>110</sup> Manuel Ramos, "Entre Brumas," *ibid.*, 15/06/1927, 189.

lógico que o compositor tenha tido acesso ao mesmo repertório através dos teatros portugueses ou brasileiros. Contudo, a recepção desse conjunto de obras no local onde foi originalmente criado poderia constituir uma influência determinante para a sua carreira. Se se contemplar a hipótese de Ciríaco ter interagido diretamente com os autores destas obras, ter assistido e quiçá participado em estreias absolutas ou produções emblemáticas,<sup>111</sup> as escolhas que, enquanto programador de temporadas viria a efetuar em teatros portuenses e lisboetas, poderão ser compreendidas de uma forma mais profunda. Recorde-se que, por esta altura, Ciríaco tinha já a experiência teatral adquirida quer no Porto, quer no Rio de Janeiro. Desta feita, Paris seria um contexto onde teria a possibilidade de observar diferentes práticas institucionais, diferentes recursos artísticos e tecnológicos, em suma potenciar e diversificar as suas competências como agente do meio teatral.

É necessário recorrer aos jornais brasileiros para se encontrar referências à atividade de Ciríaco em Paris:

O Sr. Eduardo Garrido compôs peças fantásticas, destinadas à Fénix cuja música está sendo escrita em Paris pelo Sr. Ciríaco de Cardoso.  
As cenas foram mandadas pintar em Milão pelo autor das peças.<sup>112</sup>

A *Gazeta de Notícias* de 23 de Maio de 1879 indica que a obra em causa terá sido a “peça fantástica” *Sonhos de Ouro*.<sup>113</sup> Segundo a crítica à estreia, tratou-se de uma adaptação em verso para português de Garrido, a partir de um original espanhol; inclui elementos de fantástico, nomeadamente a presença de “três divindades [que] tomam à sua conta realizar os sonhos dourados da população de uma aldeia”; ainda que o artigo não mencione outras tipologias musicais para além coplas e duetos, é possível que a obra tenha incluído números de conjunto e música de cena.<sup>114</sup>

As fontes citadas permitem estabelecer uma ligação entre Ciríaco de Cardoso, Eduardo Garrido e o Teatro Fénix Dramática, no Rio de Janeiro, remontando, pelo menos, ao período de Fevereiro a Novembro de 1879.<sup>115</sup> Garrido ter-se-á estabelecido em Paris

---

<sup>111</sup> “Ele convivera em Paris com os artistas mais em destaque e pudera ver «Os sinos de Corneville», de Robert Planquette, no ano da sua estreia” (Rebello Bonito, “Ciríaco de Cardoso : do «Baquet» do Porto, ao «Avenida» de Lisboa,” *ibid.*, Agosto/1946, 87.).

<sup>112</sup> [Anónimo], “Theatros e...” *Gazeta de Notícias*, 14/02/1879, 2.

<sup>113</sup> [Anónimo], “Theatros e...” *Gazeta de Notícias*, 23/05/1879, 2.

<sup>114</sup> [Anónimo], “Theatros e... : Sonhos de Ouro,” *Gazeta de Notícias*, 20/11/1879, 2.

<sup>115</sup> Nesta altura, o Teatro Fénix Dramática era explorado pela empresa de Jacinto Heller, cujo direção musical estava, desde 1869, a cargo do maestro e compositor Henrique Alves de Mesquita, nascido no Rio de Janeiro em 1836, (Arthur Azevedo, “Henrique de Mesquita,” *O Album*, Abril/1893, 106.) e que morreu, na mesma cidade, em 1906.

em 1876, cidade a partir da qual continuou a escrever para companhias de Lisboa e/ou do Rio.<sup>116</sup> Torna-se assim interessante tentar perceber as razões que levaram Ciríaco a continuar a compor para o Brasil. Terá sido o resultado de obrigações contratuais? Por motivos puramente afetivos? Seria a expressão de um cosmopolitismo comum entre os autores de então? Integraria ele uma rede cujas ramificações facilitavam e promoviam a circulação de artistas e obras entre as capitais francesa, brasileira e portuguesa? Ou, por outro lado, não terá conseguido a estabilidade profissional de que necessitava em Paris, tendo, por isso, que recorrer a esta estratégia? Quanto a isto, já em Abril de 1879, a *Revista Musical e de Bellas Artes*, coeditada por Leopoldo Miguez e Artur Napoleão – ambos membros da rede de sociabilidade de Ciríaco –, tinha procurado esclarecer os leitores da situação profissional e financeira do compositor em Paris:

Sabemos que este simpático artista, que por tanto tempo residiu no Rio de Janeiro, onde deu provas repetidas do seu talento e aptidão musical, está em Paris fazendo interesses muito regulares, tendo conseguido publicar naquela capital alguma das suas composições de música de baile.

Folgamos poder destruir com esta notícia, os boatos que circulavam e que punham Ciríaco de Cardoso como lutando em Paris, com a miséria.<sup>117</sup>

Apesar do desmentido, não se poderá descartar a possibilidade do músico portuense ter efetivamente experienciado dificuldades desse tipo. O objetivo do artigo poderá ter sido resguardar a imagem pública de um artista que, como indica, terá dado provas da sua competência durante a permanência no Rio de Janeiro e com quem os editores do periódico poderão ter estabelecido um relacionamento afetivo significativo. Resta questionar a natureza dos “interesses muito regulares”: relacional, afetiva, educativa, profissional, etc.? Recorde-se Manuel Ramos que, passados vinte e sete anos da morte de Ciríaco, nos indicou que este teria regressando ao papel de instrumentista de orquestra, como violoncelista, durante a sua estada em Paris.<sup>118</sup> Por que razão este aspeto não é referido no artigo da revista de Napoleão? Caso tenha constituído uma omissão intencional, aos olhos da opinião pública portuguesa e brasileira, configuraria essa atividade um retrocesso face ao estatuto já adquirido enquanto diretor de orquestra? Esse pretendo retrocesso seria, por conseguinte, revelador de um músico que, confrontado com a carência, se via obrigado a aceitar trabalhos considerados menores? Na prática, Ciríaco seguiu o exemplo de músicos como Guilherme Cossoul, que encontraram nas orquestras

---

<sup>116</sup> Arthur Azevedo, "Eduardo Garrido," *O Album*, Maio/1893, 162.

<sup>117</sup> [Anónimo], "Chronica Local : Cyriaco de Cardoso.," *Revista Musical e de Bellas Artes*, 19/04/1879, 6.

<sup>118</sup> *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, 15/06/1927, 189.

de teatros da cidade uma fonte de sustento, mas também um contexto de aprendizagem, quer pela observação e participação direta em espetáculos, quer pelo estabelecimento de contactos com artistas e instituições de relevo.<sup>119</sup>

No plano editorial, o único registo que, até aqui, se encontrou da publicação de obras de Ciríaco durante o seu período parisiense foi o da valsa para piano *Le Tage*.<sup>120</sup> Fê-lo na casa Delanchy et C<sup>ie</sup>, com gravação por L. Parent e comercializou-a através de “T. Michaëlis – representante da Sociedade de Autores e Compositores (rue Maubeuge)”, tal como Manuel Benjamin assinala.<sup>121</sup> Não é de excluir que ao estabelecimento dos contatos necessários a esta edição não sejam alheios outros vínculos, pessoais e institucionais, que o músico tenha estabelecido em Paris.

Durante a passagem por esta capital, Ciríaco não parece ter estado isolado da comunidade portuguesa aí residente. Segundo Luiz Gomes, “Do Rio, passou Ciríaco, em 1877, para Paris, onde frequentou a boémia, também tão finamente espiritual, de Salomão Saragga e a convivência dos grandes mestres, completando aí a sua ilustração musical.”<sup>122</sup> Este autor faz relacionar a integração de Ciríaco na rede de sociabilidade em torno de Salomão Bensabat Saragga (1842 – 1900)<sup>123</sup> com a continuação do desenvolvimento das suas competências musicais. Se esta noção é coerente com a já citada opinião de Manuel Ramos, quanto à possibilidade de, neste contexto, o músico português ter podido conhecer melhor a – passe-se a expressão – «escola francesa de teatro musical», será igualmente importante notar que da rede de sociabilidade de Salomão Saragga fizeram parte alguns dos mais mediáticos intelectuais portugueses. Segundo a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Saragga conviveu de perto com Antero de

---

<sup>119</sup> *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, s.v. “Cossoul (Guilherme Antonio).”

<sup>120</sup> Cf. Ciríaco de Cardoso, *Le Tage : Valse pour Piano par C. de Cardoso* (Paris: Th. Michaelis, s.d.).

<sup>121</sup> Manoel Benjamin, “A Proposito de Cyriaco de Cardoso : Excertos de uma Carta ao Director de O Tripeiro,” *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, 15/07/1927, 190.

<sup>122</sup> *O Tripeiro : Repositorio de noticias portugalenses*, 15/06/1927, 186.

<sup>123</sup> Salomão Saragga foi um «hebraísta» português, oriundo a uma família judia israelita, nascido em Lisboa, a 19/09/1842, tendo falecido na mesma cidade, em 04/04/1900. Estabeleceu-se em Paris, onde se dedicou à educação da língua portuguesa e hebraica, tendo vivido “[...] muito intimamente com Ernesto Renan [...]” com quem colaborou na interpretação de textos hebraicos (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Lisboa: Editorial Enciclopédia, s.d.), s.v. “Sárágga (Salomão).”). De acordo com José Carlos Vilhena Mesquita, “A Geração de 70,” *Stilus : Revista de Cultura Regional*, n.º 6/7 (2004): 184., terá sido em resultado da proibição da sua apresentação – intitulada *Os historiadores críticos de Jesus* –, no âmbito das *Conferências do Casino*, que se terá exilado em Paris. Esta situação constituiria o fim deste Ciclo, forçado por decreto do então presidente do ministério – Ávila e Bolama –, corolário de pressões e coerções vindas de vários setores da sociedade portuguesa de então (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*).

Quental, tendo sido um dos organizadores das *Conferências do Casino*.<sup>124</sup> De regresso a Paris, funda, em 1877, o periódico *Os dois mundos : illustração para Portugal e Brazil*, uma publicação que contou com a colaboração de várias figuras da elite intelectual lusófona: Antero de Quental, Barão de Roussado, Bulhão Pato, Ferreira Lobo, Gomes Leal, Guiomar Torrezão, João Tedeschi, Júlio César Machado, Oliveira Martins, Pinheiro Chagas, Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz.<sup>125</sup> É, portanto, aceitável que a frequência deste círculo possa ter conduzido ao estabelecimento de contatos relevantes para a subsistência de Ciríaco de Cardoso em Paris, tanto através da sua atividade enquanto instrumentista, como enquanto compositor: estes poderão ter contribuído para o seu ingresso na orquestra de um teatro parisiense, assim como para a edição de *Le Tige*.

Malgrado a carência de fontes não permitir que se dê respostas definitivas às questões até aqui levantadas, as informações recolhidas levam a acreditar que esta passagem por Paris era uma etapa considerada importante para o processo de formação e afirmação de compositores com percursos semelhantes ao de Ciríaco. A sua aprendizagem ter-se-á realizado em larga medida assistindo ou participando em espetáculos enquanto instrumentista de orquestra e, tanto quanto possível, frequentando círculos artísticos e intelectuais, ou seja, contextos onde poderá ter contactado com agentes que, informalmente, terão contribuído para o desenvolvimento das competências que mais tarde aplicaria em atividades artísticas e empresariais.<sup>126</sup> A julgar pela historiografia consultada, podemos afirmar com alguma segurança que este período na capital francesa resultou na aquisição de capital simbólico traduzido pela autoridade que esses discursos lhe atribuem, nomeadamente por se ter movimentado em círculos onde grande parte do mais popular repertório de teatro musical francês consumido em Portugal foi produzido originalmente. Contudo, estima-se que só presencialmente, em acervos parisienses, se terá acesso a materiais que permitam à prossecução e aprofundamento deste estudo.

---

<sup>124</sup> Cf.: Bernard Martocq, "Molière, Castilho e a Geração de 70," *Revista Colóquio/Letras*, n.º 28 (1975).; João Medina, "A Geração de 70 : uma Síntese Provisória," *ibid.*; Álvaro Salema, "A Geração de 70 e o Socialismo [Crítica a 'as Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal', de João Medina]," *ibid.*, n.º 92 (1986).

<sup>125</sup> *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Nenhum dos números deste periódico inclui textos da autoria de Ciríaco, nem este é referido por qualquer dos autores participantes.

<sup>126</sup> *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*.



#### I.4. Ensaaios de um artista-empresário: percursos no Porto (1880 – 1890)

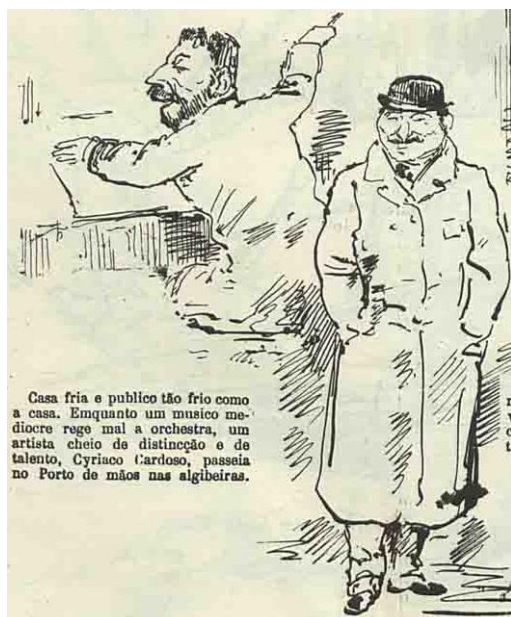


Figura 2 – Representação de Ciríaco, caminhando desocupado pelas ruas do Porto, publicada n' *O Antonio Maria* de 09/12/1880.

Segundo *O Tripeiro* de Agosto de 1946, depois de Paris, Ciríaco regressou ao Porto em 1881.<sup>127</sup> Rafael Bordalo Pinheiro intercederia a favor do amigo, através de *O Antonio Maria* já em Dezembro de 1880 (ver Figura 2). Um Ciríaco desempregado seria o protagonista da caricatura “Miscellanea lyrica portuense”:

Casa fria e público tão frio como a casa. Enquanto um músico medíocre rege mal a orquestra, um artista cheio de distinção e de talento, Ciríaco Cardoso, passeia no Porto de mãos nas algibeiras.<sup>128</sup>

O músico voltou a ser referido no número seguinte, dessa vez para elogiar a sua participação em *Os Sinos de Corneville*,<sup>129</sup> numa iniciativa da Real Sociedade Dramática de Amadores Luz e Caridade que Bordalo Pinheiro classificaria de “brilhante festa”.<sup>130</sup> Ciríaco de Cardoso teria aceitado dirigir a produção frente a uma orquestra de vinte-e-oito músicos amadores rejeitada por Bernardo Moreira de Sá após um ensaio de teste.<sup>131</sup> O público terá esgotado o Teatro do Príncipe Real, para assistir à prestação do coro e elenco, também estes amadores. O êxito do espetáculo terá sido devido também à forma como as falhas dos participantes foram ultrapassadas com recurso a improvisação:

<sup>127</sup> *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, Agosto/1946, 74. Nesta mesma publicação, Rebelo Bonito refere que “Ciríaco fizera uma viagem de recreio a Paris e regressara por fim ao Porto. Na temporada lírica de 1878-1879 fora visto alternar na regência do «S. João» com Miguel Ângelo, Torcillo e Reparaz, que era o empresário” (Rebelo Bonito, “Ciríaco de Cardoso : do «Baquet» do Porto, ao «Avenida» de Lisboa,” *ibid.*, 86.). Não sendo de excluir a possibilidade de Ciríaco ter feito viagens a Portugal durante o período em que se estabeleceu em Paris parece, por outro lado, improvável que no período apontado por Bonito já tivesse regressado definitivamente. Isto porque a sua ida para Paris aconteceu no final de 1877 e as referências à sua participação em concertos no Porto só começam a surgir de forma regular a partir de 1881.

<sup>128</sup> Rafael Bordalo Pinheiro, “Miscellanea Lyrica Portuense,” *O Antonio Maria*, 09/12/1880, 398.

<sup>129</sup> *Les Cloches de Corneville: ópera-comique* em três atos e quatro quadros, com libreto de Louis Clairville e Charles Cabet, música de Robert Planquette, estreado no Théâtre des Folies-Dramatiques, em 16 de Abril de 1877 (Robert Planquette, Clairville, e Ch. Gabet, *Les Cloches de Corneville* (Paris: C. Joubert, s.d.), iv.).

<sup>130</sup> Rafael Bordalo Pinheiro, “Brilhante Festa Dada Pela Real Sociedade Luz e Caridade no Theatro do Principe Real : Sinos de Corneville,” *O Antonio Maria*, 16/12/1880, 411.

<sup>131</sup> Júlio Moutinho cit. em [Anónimo], “Os Sinos de Corneville Por Amadores,” *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, 15/06/1927, 192.

Ora o nosso garboso Liz, que representou com imensa graça toda a parte de Nicolau, parece ter-se atrapalhado, ao entrar em cena, muito mais do que quando andou aos tombos pelo rio da Vila. De sorte que acabou a sua cantarola desafortadamente desafinado! O Ciríaco estava pálido. [...] Mas o público compreendeu bem que aquilo fora um desastre fácil de dar-se entre artistas, quanto mais entre amadores e... não aplaudiu, é claro, mas também não fez o mais leve sinal de desagrado. Honra lhe seja! O Liz, porém, voltando pouco a pouco ao seu sangue-frio, e tendo percebido, mais pela cara do Ciríaco do que por outra coisa, que dera grossa raia, resolveu apagar-lhe rapidamente o mau efeito. E vai daí o que faz ele? Logo a seguir à barcarola, que é, nem mais nem menos, do que o sinal convencionado com Germana para a atrair àquele lugar, tem ele que dizer pouco mais ou menos isto:

- E não aparece! Dantes mal se ouvia o som da voz, ela aí vinha; agora...

Pois nessa noite, aquele endiabrado sai-se com esta:

- E não aparece! Dantes, *quando eu cantava afinadinho*, ela vinha; agora...

O efeito foi imediato e maravilhoso. O público riu com vontade e aplaudiu intensamente.<sup>132</sup>

Este exemplo ajuda a intuir o interesse em torno da comédia musical no contexto português – à semelhança do resto do país –, atendendo tanto ao acolhimento pelo público, quanto pelos próprios artistas que, mesmo sendo amadores, se expunham ao julgamento dos espetadores e da crítica tal como os profissionais, para além de, como estes, procurarem soluções ardilosas aos desafios e vicissitudes de uma récita. É interessante verificar no exemplo citado, que o público estava aberto e recetivo à improvisação. É até provável que estes momentos fossem aguardados com expectativa, inclusive desejados enquanto episódios definidores da qualidade do ator ou atriz e, consequentemente, da globalidade do espetáculo.

Considerando o poder mediático de Rafael Bordalo Pinheiro no contexto teatral português,<sup>133</sup> é possível que a sua referência à desocupação de Ciríaco tenha contribuído para recentrar a atenção do público e das instituições sobre o músico, facilitando a retoma de contactos profissionais no Porto, após a ausência de cerca de nove anos. Neste sentido, a participação em *Os sinos de Corneville* terá sido uma das primeiras oportunidades de reafirmação nesse meio teatral. Reformulando a ideia de Júlio Moutinho quando este afirma que “a inigualável batuta de Ciríaco conseguiu erguer tudo aquilo a um nível de arte especialíssimo e de molde a entusiasmar os profanos, quanto mais os já de si

<sup>132</sup> Júlio Moutinho cit. em *ibid.*

<sup>133</sup> Num estudo acerca da relação entre a obra de Rafael Bordalo Pinheiro e o Teatro em Portugal e no Brasil, Cambraia Lopes considera que “O seu prestígio e o facto de não ter competidores à altura permitem ao caricaturista gozar de uma relativa independência face aos diversos *lobbies* políticos, autonomia que é um dos fatores do êxito dos periódicos que dirige” e que, “Convidado para festas da Casa Real e com amigos poderosos, Rafael Bordalo é visto como a chave da resolução dos mais variados problemas e a sua correspondência pessoal mostra a chuva de pedidos de toda a espécie que sobre ele cai [...]” (Maria Virgílio Cambraia Lopes, *Rafael Bordalo Pinheiro : Imagens e Memórias de Teatro* (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Câmara Municipal de Lisboa / Museu Bordalo Pinheiro, 2013), 78-80.).

entusiastas”,<sup>134</sup> esta produção terá estimulado o próprio Ciríaco a concentra-se no exercício da autonomia conquistada até aqui nos vários domínios do âmbito teatral. Com cerca de trinta-e-cinco anos, projetaria uma carreira rumo, por um lado, à direção artística de companhias em teatros portuenses e, por outro, à gestão de empresas musico-teatrais.

O caminho não seria, porém, direto: depois de *Os Sinos de Corneville*, a primeira atividade em que se envolveu com mais regularidade não se centraria no teatro mas sim na música de câmara. Retomaria a colaboração com velhos amigos, como Nicolau Ribas, na Sociedade de Música de Câmara. Segundo Ana Maria Liberal, esta surgiu como resultado da cisão ocorrida devido à desavença entre Miguel Ângelo Pereira e Bernardo Moreira de Sá, publicamente exposta entre Abril e Junho de 1883.<sup>135</sup> O outro ramo desta cisão seria a Sociedade de Concertos, fundada em Outubro desse ano, numa parceria entre Miguel Ângelo, Ciríaco, Marques Pinto e Nicolau Ribas. O primeiro concerto decorreu a 11 de Outubro, na escola *Curso Musical* – propriedade de Miguel Ângelo, onde Ciríaco e Marques Pinto também lecionavam –, mas em Novembro de 1883 os saraus passariam a ter lugar no salão nobre do Teatro São João.<sup>136</sup> Também esta iniciativa seria efémera: cancelariam o terceiro concerto, provavelmente devido à transferência de Ciríaco, Ribas e Marques Pinto para a Sociedade de Música de Câmara – liderada por Moreira de Sá –, atitude que, na hipótese levantada por Ana Maria Liberal, poderá ter sido motivada pelo

[...] orgulho e a soberba de Miguel Ângelo [...] [numa] disputa pela liderança do meio musical portuense, disputa essa que Moreira de Sá levou a melhor pelas suas características inatas de liderança e capacidade de iniciativa.<sup>137</sup>

O pianista Alfredo Napoleão – irmão de Artur Napoleão, com quem Ciríaco convivera no Rio de Janeiro – juntar-se-ia ao quarteto para ocupar o lugar deixado vago por Miguel Ângelo, enquanto Ciríaco substituiria o violoncelista Joaquim Casela.<sup>138</sup> O violetista Pedro Ferraz também viria a colaborar nos concertos da Sociedade.<sup>139</sup> Todavia, a atividade deste *ensemble* foi regular apenas entre Novembro de 1883 e Fevereiro do ano

---

<sup>134</sup> Júlio Moutinho cit. em *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, 15/06/1927, 192.

<sup>135</sup> Cf. o subcapítulo “Desavença com Bernardo Moreira de Sá” em Liberal Fonseca, “A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc. XIX”, 225-235.

<sup>136</sup> *Ibid.*, 236-237.

<sup>137</sup> *Ibid.*, 238.

<sup>138</sup> Antonio Arroyo, “Ciriaco de Cardoso,” *O Tripeiro : Repositorio de noticias portucalenses*, 15/07/1927, 179. Liberal Fonseca, “A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc. XIX”, 79.

<sup>139</sup> [Anónimo], “Noticiario : Concerto Classico,” *O Commercio do Porto*, 23/01/1884, 2.

seguinte, com um ciclo de seis concertos e um benefício no Teatro de São Carlos, em Março de 1884, após o qual só muito raramente se voltaria a reunir.<sup>140</sup>

O trajeto da Sociedade de Música de Câmara esteve ligado ao do Orfeon Portuense, não só por dela fazer parte Bernardo Moreira de Sá – diretor do Orfeon – mas também por a sua sala ter acolhido alguns dos concertos do agrupamento. Aliás, a fundação do Orfeon motivou a composição de uma das obras de música de câmara de Ciríaco:

Quando em 1881, a «Sociedade de Quartetos Clássicos Portuense» se transformou no «Orfeon Portuense», Ciríaco de Cardoso escreveu para a nova agremiação a «Serenata» para quatro violinos e piano. Esta composição fora executada em 1.<sup>a</sup> audição no teatro «Baquet», por Nicolau Ribas, Moreira de Sá, Marques Pinto, Ciríaco de Cardoso e Alfredo Napoleão. Notaram-se as alterações: Ciríaco a substituir Casella no violoncelo, e Alfredo Napoleão a ocupar o lugar de Miguel Ângelo. Marques Pinto e Ciríaco de Cardoso, ambos violinistas, revelavam invulgares aptidões como concertistas, encarregando-se um da parte de viola e o outro da do violoncelo.<sup>141</sup>

*Serenata* iria manter-se no repertório da Sociedade de Música de Câmara,<sup>142</sup> a par de obras de compositores então já do cânone ocidental como Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Liszt, Bériot, Saint-Saëns, Tchaikovsky, Grieg, entre outros.<sup>143</sup> O objetivo seria mobilizar as elites económicas e culturais – de entre as comunidades burguesas e as colónias inglesa e alemã residentes no Porto – em torno da introdução da música de câmara num contexto onde a ópera era ainda um género com significativa preponderância.<sup>144</sup> A atividade de agrupamentos como a Sociedade seria fundamental na alteração dos hábitos de escuta portuenses e lisboetas, mas também das periferias do país, durante as três últimas décadas do século.<sup>145</sup> O desafio colocado por tais iniciativas fica claro pela adjetivação usada, por exemplo, nesta crítica:

Na 1.<sup>a</sup> parte destacou-se pela originalidade o quarteto [de cordas, *Op.* 27] de Grieg, cujo 1.<sup>o</sup> tempo necessita de ser ouvido mais vezes para ser compreendido; é um tempo muito original, esquisito, e foi bem executado, cativando por isso merecidos aplausos.

---

<sup>140</sup> Liberal Fonseca, "A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc. XIX", 79.

<sup>141</sup> *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, Agosto/1946, 87. A atividade desta sociedade cessou em Junho de 1881, segundo a hipótese levantada por Ana Maria Liberal, devido a dificuldade financeiras, no mesmo ano, portanto, em que se fundaria o Orfeon Portuense (Liberal Fonseca, "A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc. XIX", 190-191.).

<sup>142</sup> A título de exemplo, foi tocada pelo agrupamento no espetáculo de benefício da atriz Emília Eduarda, em 16/01/1884 no Teatro Príncipe Real, no Porto ([Anónimo], "Noticiário : Theatro Principe Real," *O Commercio do Porto*, 18/01/1884, 2.).

<sup>143</sup> Para observar exemplos de programas cf.: *O Commercio do Porto*, 23/01/1884, 2.; [Anónimo], "Noticiário : Sociedade de Musica de Camara," *O Commercio do Porto*, 16/02/1884, 2.; [Anónimo], "Noticiário : Espectaculos," *O Commercio do Porto*, 22/02/1884, 2.

<sup>144</sup> Liberal Fonseca, "A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc. XIX", 185-186.

<sup>145</sup> Artiaga, "Continuity and Change in the Three Decades of Portuguese Musical Life", 262.

Agradou a Romança (2.º tempo) do mesmo quarteto, a qual é cheia de transições contínuas e como nunca as temos ouvido. A Romança acaba em harmónicos para os quatro instrumentos que a executam.

O Intermezzo (3.º tempo do mesmo quarteto) é muito original e, pelas transições de que se compõe, destaca-se muito de outros que aí temos ouvido.

O Final é de mais fácil compreensão; ainda assim, estes quatro tempos não se parecem uns com os outros.

[...] O scherzo do 5.º quarteto de Mendelssohn também foi muito aplaudido e teve boa execução por parte dos Srs. Nicolau Ribas, Marques Pinto, Moreira de Sá e Ciríaco de Cardoso.

A 2.ª parte do concerto abriu com uma composição do notável compositor hamburguês J. Brahms [quarteto, em lá menor], cujas produções, pelo alto subjetivismo e intensão psicológica, são de difícil compreensão.

[...] O quinteto [de Beethoven] termina com o Final *prestíssimo*, que teve por parte dos Srs. Nicolau Ribas, Moreira de Sá, Marques Pinto, Pedro Ferraz e Ciríaco Cardoso uma primorosa execução.

O Sr. Artur Napoleão, conquanto impossibilitado de entrar neste concerto, assistiu a parte dele.<sup>146</sup>

Por outro lado, esta citação permite depreender que o Porto e o Rio de Janeiro eram dois centros geográficos de uma mesma rede de sociabilidade: Ciríaco via-se novamente na companhia do pianista Artur Napoleão.

A crítica ao último concerto da primeira série de 1884 – ocorrido em 22 de Fevereiro desse ano – assinala, mais uma vez, quão inusitada seria esta iniciativa na cena musical portuense:

[...] Com o concerto de ontem, com bem fundas saudades para nós, as sessões da 1.ª série [de concertos da Sociedade de Música de Câmara]; é aqui ocasião própria para felicitar-mos sinceramente os distintos iniciadores de tão poderoso elemento da nossa educação musical.<sup>147</sup>

O crítico parece interpretar a apresentação destas obras como um processo pedagógico e, portanto, de distinção entre dois estádios de desenvolvimento, um mais primário e outro mais sofisticado.<sup>148</sup> Podendo o envolvimento de Ciríaco ter sido motivado pelo seu interesse pessoal (isto é, o de um instrumentista que pretende explorar obras que não conhece), a sua associação a este projeto também é reveladora de audácia, por abordar um repertório ainda em processo de afirmação e, quiçá, da ambição a pertencer a uma elite de músicos.

Não obstante, ainda em 1884, Ciríaco optaria por regressar à ópera, tornando-se diretor da companhia lírica Gama & Pastor. É possível que este fosse um trabalho mais seguro em termos remuneratórios, quando comparado àquele levado a cabo na Sociedade de Música de Câmara. Nesse ano deslocou-se a Itália com o objetivo de contratar cantores

---

<sup>146</sup> *O Commercio do Porto*, 23/01/1884, 2.

<sup>147</sup> *O Commercio do Porto*, 23/02/1884, 2.

<sup>148</sup> Cumpro esclarecer que esta frase é, somente, a nossa interpretação da citação. Rejeitamos qualquer juízo de valor comparativo entre diferentes repertórios musicais ou outras formas de expressão humana.

para o Teatro S. João.<sup>149</sup> A empresa promoveria espetáculos com as sopranos Marcella Sembrich (1858 – 1935) e Fidès Devriès (1851 – ?), entre eles *Carmen* de Bizet,<sup>150</sup> na mesma temporada em que a obra estrearia no Teatro de São Carlos.<sup>151</sup>

A colaboração de Ciríaco com esta empresa foi de curta duração já que, finda a época 1884 – 1885, transferiu-se para o Teatro do Príncipe Real, no Porto, onde tentou, sem sucesso, estabelecer uma empresa tendo em vista a organização de ciclos de concertos populares.<sup>152</sup> Porém, a frustração não o terá demovido de arrendar o Teatro Baquet em Setembro de 1887, sede para a empresa “Ciríaco de Cardoso & C.<sup>a</sup>”, que fundara com o propósito específico de se dedicar ao rentável repertório de comédia musical:

Em Setembro de 1887, foi o teatro Baquet arrendado à empresa Ciríaco de Cardoso & C.<sup>a</sup>, que se estreou, sob os mais brilhantes auspícios, com a opereta *O coração e a mão*, tradução de Luís de Magalhães e música de Lecocq. Seguiram-se-lhe as operetas e óperas cómicas: *Moleiro d’Alcalá*, *Dragões de Villars*, que obteve um êxito extraordinário, o maior que, até então, depois da *Angot*, se conhecera em teatros portugueses de ópera cómica; *Giroflé-Giroflá*, *Jovem Telémaco*, *Gran-Via*, *Garra de Açor* [*Les braconniers* – Offenbach] e *Chouriços e Polacos*.

[...] A companhia deste insigne artista foi inquestionavelmente a melhor que no país, até então, cantou em português o repertório da ópera cómica.<sup>153</sup>

O elenco desta companhia incluiria os atores e atrizes Dorinda Rodrigues, Aurélia dos Santos, Amélia Garraio, Teresa Prata, Elvira Mendes, Virgínia Nery, Moisés Bensaúde, Firmino António Rosa, Gomes, Sanchez Mula, Xavier Vieira, Prata, César, Justino e Sequeira.<sup>154</sup>

Para Rebelo Bonito, a iniciativa de Ciríaco constituiu a prova da multiplicidade das suas competências: “Ciríaco era ali tudo: o empresário, o ensaiador, o maestro-diretor. [...] Estava atualizado e sabia o que pretendia.”<sup>155</sup> Estaria pois a aplicar o resultado de

---

<sup>149</sup> *O Tripeiro : Repositorio de noticias portucalenses*, 15/06/1927, 186. De acordo com outra referência, do grupo de cantores recrutados por Ciríaco fariam parte, na temporada 1885-1886, Julietta Rey (soprano), Torrije (soprano), Marinez (soprano), Adelia Borghi (contralto), Bustos (contralto), Bulterini (tenor), Oresti (tenor), Emiliani (tenor), Gnome (tenor), Remini (tenor), Enzio (barítono), Scamarella (barítono) e Tanzini (baixo). (*O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, Agosto/1946, 84.).

<sup>150</sup> *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, Agosto/1946, 84.

<sup>151</sup> Segundo [Anónimo], “Carmen,” *Diario Illustrado*, 04/04/1885, 3., *Carmen* estreou no Teatro de São Carlos em 04/04/1885. Sobre a receção desta produção na imprensa periódica cf. o subcapítulo II 2.2 “French Opera” em Artiaga, “Continuity and Change in the Three Decades of Portuguese Musical Life”, 107-114.

<sup>152</sup> *Dicionário Biográfico de Músicos do Norte de Portugal*, s.v. “Cardoso (Domingos Ciríaco de).”

<sup>153</sup> *O Tripeiro : Repositorio de noticias portucalenses*, 15/06/1927, 187.

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, Agosto/1946, 87.

um percurso pessoal e profissional multifacetado, enquanto instrumentista de orquestra, passando pela organização de companhias líricas, composição, concertismo e direção de orquestra. Para o mesmo autor, a sua atividade no Baquet terá sido a expressão da sua coragem enquanto empresário teatral:

Assim, no ano de 1887, qualquer tentativa para exploração do género opereta oferecia probabilidades de triunfo. No aproveitamento de tais circunstâncias, não hesitou Ciríaco de Cardoso em tomar conta do teatro «Baquet», como empresário, disposto à concorrência com Marques Pinto, que então dirigia o «Príncipe Real» e punha em cena a sua ópera cómica «North Bull, o explorador». Temível adversário, o concorrente de Ciríaco. Marques Pinto, compositor distinto, possuía como violinista um prestígio extraordinário, só excedido, talvez, pelo de Nicolau Ribas, que fora discípulo de Bériot. Da geração de Guilherme Braga e Soares dos Reis, Marques Pinto, de espessa cabeleira em volutas, bigode farto e encerado, era, no dizer dum contemporâneo, «um romântico meigo e mavioso, chorando com ternura no seu suavíssimo violino».<sup>156</sup>

A escolha do Baquet parece premeditada: desde a sua inauguração em 13 de Fevereiro de 1859, a programação deste teatro centrou-se em géneros ligeiros, particularmente a zarzuela que, segundo Rui Pereira, ganhou predominância por influência da mulher do empresário – espanhola –, não obstante ser apresentada em tradução para português.<sup>157</sup> Acreditando em Rui Pereira quando este afirma que o Baquet terá sido o palco onde se apresentou pela primeira vez uma opereta portuguesa – *Joana do Arco*, com música de Gomes Cardim e texto de Alfredo Ataíde – e que Francisco Sá Noronha já tinha aí tentado criar uma companhia nacional de opereta em 1862,<sup>158</sup> é possível que Ciríaco tenha beneficiado da fidelização de alguma percentagem de público acostumada ao repertório aí produzido.

A companhia dirigida por Ciríaco no Baquet caracterizou-se por uma grande flexibilidade:

Estava anunciada anteontem para este teatro a ópera-cómica em 3 atos «Os dragões de Villars»; mas, como depois do 1.º ato o tenor Mariano Sanchez fosse atacado de uma pleurodinia, o que foi certificado pelo Sr. dr. Guilherme Gonçalves Nogueira, a empresa

---

<sup>156</sup> Ibid., 86.

<sup>157</sup> Rui Pereira, "Teatro Baquet," em *Casas da Música no Porto: para a História da Cidade*, ed. Rui Pereira (Porto: Fundação Casa da Música, 2009), 74. Segundo o estudo de Isabel Gonçalves acerca da música teatral em Lisboa até meados do século XIX, os primeiros exemplos encontrados da apresentação de repertório de *opéra-comique* em tradução para português, em Lisboa, remontam a 1841, com a estreia de *A Calúnia*, de Eugène Scribe, no Teatro da Rua dos Condes, uma prática que foi instalada nesta instituição pela iniciativa do então empresário – o Conde de Farrobo – e o respetivo diretor da companhia – Émile Doux – e que só lentamente foi granjeando a aceitação do público e da crítica, num contexto dominado pela ópera italiana, nos Teatros de S. Carlos, bem como pela comédia a dramas no teatro declamado (Gonçalves, "A Música Teatral na Lisboa de Oitocentos", 93.).

<sup>158</sup> Pereira, "Teatro Baquet". Pese embora identificá-la como uma ópera cómica e não como opereta, Isabel Gonçalves indica *O beijo* como "[...] aquela que é conhecida como a primeira ópera cómica portuguesa, com música do italiano Frondoni e texto de Silva Leal [...]" (Gonçalves, "A Música Teatral na Lisboa de Oitocentos", 98.).

mandou afixar uns avisos, declarando que o resto do espetáculo seria preenchido pelo 1.º e 3.º atos da «Giroflé-Giroflá», substituição de que pedia desculpa. Ao principiar o 1.º ato desta ópera-cômica, alguns dos espectadores pronunciaram-se contra a substituição, enquanto que outros, mas estes em maior número, a aplaudiam, prolongando-se este incidente durante alguns minutos, até que afinal continuou a representação, havendo iguais manifestações ao terminar daquele ato.

Momentos antes de subir novamente o pano, um dos artistas da companhia declarou que a empresa oferecia ao público por completo a representação da «Giroflé-Giroflá», o que foi recebido com muitas palmas.

De resto, aplausos aos principais intérpretes, assim como ao Sr. Ciríaco de Cardoso, que teve uma chamada ao proscénio. A concorrência era regular.<sup>159</sup>

De acordo com Sousa Bastos, ainda que inicialmente acolhidas com resistência pelo público, a substituição de artistas em caso de doença ou saída extemporânea das companhias foi-se tornando uma prática comum e aceite até aos primeiros anos do século XIX.<sup>160</sup> Conquanto a empresa tenha perdido o lucro da venda dos bilhetes, fica patente a preocupação de mitigar a reação do público e resguardar a imagem da instituição, quer junto do mesmo, quer da crítica e, conseqüentemente, da opinião pública em geral.

Aliás, a presença de membros da imprensa em cada espetáculo era certamente do conhecimento de Ciríaco e dos seus colaboradores. A oferta de lugares à imprensa era prática corrente nos teatros portugueses, como forma de retribuição pela publicação dos anúncios aos espetáculos e, sobretudo, para garantir críticas favoráveis:<sup>161</sup>

Cantou-se ontem neste teatro, com geral agrado, a zarzuela «O Jovem Telémaco», tradução livre e em verso de Eduardo Garrido, música do inspirado maestro Rogel, autor da «Marselhesa» e de outras peças de uma apreciável fatura musical.

[...] Pois desta vez a graciosa peça, incumbida a uma companhia nacional, não teve uma interpretação inferior, quer na declamação, quer na parte cantante, à que outrora lhe deu a excelente troupe de artistas espanhóis. Não exageramos em dizer que essa interpretação foi mesmo primorosa, graças ao modo inteligente como foram dirigidos os ensaios e à muita competência de Ciríaco de Cardoso, que de dia para dia mais acentua os seus justificados créditos de artista distinto.

[...] Com relação ao desempenho foi muito distinto, como fica dito.

Dorinda Rodriguez deu-nos uma Calipso de todo o ponto apreciável, dizendo com muita graça, dando o necessário relevo cômico a todo o seu papel. Na parte musical houve-se perfeitamente na habanera e na lindíssima valsa do 1.º ato.

[...] A sala estava regularmente concorrida de espectadores, que aplaudiram muito os artistas e o Sr. Ciríaco de Cardoso.”<sup>162</sup>

Os discursos sobre a atividade de Ciríaco de Cardoso no Teatro Baquet consagrá-lo-iam, assim, na cena teatral portuense.

O período nesse teatro seria inesperada e tragicamente interrompido a 20 de Março de 1888, por um incêndio que destruiria por completo o edifício. Nessa noite decorria o

---

<sup>159</sup> [Anónimo], "Noticiário : Theatro Baquet," *O Commercio do Porto*, 24/01/1888, 2.

<sup>160</sup> *Diccionario do Theatro Portuguez*, s.v. "Substituir."

<sup>161</sup> *Diccionario do Theatro Portuguez*, s.v. "Imprensa."

<sup>162</sup> *O Commercio do Porto*, 29/01/1888, 2.



benefício do ator Firmino, durante o qual seriam apresentadas *Dragões de Villars*<sup>163</sup> e *La Gran Via*.<sup>164</sup> O incêndio terá deflagrado nos bastidores, no decurso de uma cena desta última obra, e alastrado ao resto do edifício, provocando a morte ou ferimentos a dezenas de pessoas:

Ciríaco de Cardoso assistia à derrocada do seu teatro, em que ele minutos antes depositava tantas esperanças.

Vimo-lo na rua do Sá da Bandeira, com um grupo de amigos, comovidíssimos como ele. De resto, perdeu tudo, nada tinha no seguro, nem o guarda-roupa nem o cenário, que já representavam alguns contos de réis, nem os adereços, pertences de cena e partituras. Consumiu-se todo o guarda-roupa da «Carmen», que era riquíssimo e estava quase concluído.<sup>165</sup>

Talvez a perda mais significativa para Ciríaco tenha sido a do seu filho que, segundo Fonseca Benevides, foi um “[...] desgosto profundíssimo que o acompanhou até à morte. Ciríaco não se apeava do comboio da estação de Campanhã que não fosse imediatamente ao cemitério dizer uma oração sobre o [seu] túmulo [...]”.<sup>166</sup> Não obstante o prejuízo pessoal e financeiro, Ciríaco de Cardoso não negligenciou os seus funcionários. Mais uma vez, recorre às suas redes de sociabilidade, desta feita para pedir a Rafael Bordalo Pinheiro que interceda junto da família real:

Porto, 31 de Março

Meu querido Rafael

De coração te agradeço tudo quanto tens feito.

Tenho andado a indagar quem são os empregados do teatro que não foram contemplados nos primeiros donativos do governo civil e que têm [palavra ininteligível] pessoas de família. A atriz Garraio que ganhava 55000 mensais, tem dois filhos e em vésperas do 3.º. A atriz Elvira Mendes que ganhava 36000R mensais e sustenta a mãe. Os outros artistas estão por enquanto bem. O [palavra ininteligível] (Silva) é um pobre velho que está há mais de 2 meses doente e a quem tenho sempre pago o ordenado de 22500R. É uma esmola bem dada.

<sup>163</sup> *Les Dragons de Villars: opéra-comique* em três atos, com música de Aimé Maillart e libreto de Lockroy e Eugène Cormon, estreada em Paris, no Théâtre Lyrique, em 19 de Setembro de 1856 (Aimé Maillart, Lockroy, e Eugène Cormon, *Les Dragons de Villars* (Paris: C. Joubert, s.d.), ii.).

<sup>164</sup> *La Gran Via*: zarzuela em um ato e cinco quadros, com música de Frederico Chueca e Joaquín Valverde e libreto de Felipe Pérez y González (Frederico Chueca, Joaquín Valverde, e Felipe Pérez y González, *La Gran Via* (Madrid: Pablo Martín, s.d.), i.), estreada em 1886 ([Anónimo], s.d. "La Gran Vía," *IMSLP : Biblioteca Musical Petrucci*, [http://imslp.org/wiki/La\\_Gran\\_V%C3%ADa\\_%28Chueca,\\_Federico%29](http://imslp.org/wiki/La_Gran_V%C3%ADa_%28Chueca,_Federico%29) (acedido em 10/03/2015)). Segundo Sousa Bastos, nesta noite a obra estava a ser apresentada na versão “[...] adaptada à cena portuguesa por Guedes de Oliveira” (*Diccionario do Theatro Portuguez*, s.v. "Theatro Baquet (Porto).").

<sup>165</sup> [Anónimo], "O Theatro Baquet do Porto," *Diario Illustrado*, 22/03/1888, 2. Para além de uma descrição do edifício e das obras de que foi sendo alvo ao longo do tempo, este artigo faz o relato dos acontecimentos de 20 de Março de 1888, com base nos telegramas que o *Diario Illustrado* foi recebendo dos seus correspondentes no Porto. Poderá ser encontrado uma síntese dos mesmos em *Diccionario do Theatro Portuguez*.

<sup>166</sup> Francisco da Fonseca Benevides, "As Nossas Gravuras : Cyriaco de Cardoso," *O Occidente : Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro*, 10/12/1900, 273.

Estes que aponte, além de infelizes são muito acanhados e não têm, como muitos outros, recebido donativos das comissões particulares. Peço-te que os recomendes a S. M. a Rainha.<sup>167</sup>

Esta carta permite observar a atitude generosa e solícita face aos seus colaboradores no rescaldo do incêndio do Baquet. Também é possível verificar a forma como Ciríaco mobilizava os recursos da sua rede de sociabilidade mais próxima, nomeadamente os circuitos relacionais de Rafael Bordalo Pinheiro,<sup>168</sup> através dos quais enviaria um pedido de ajuda direto a um membro importante da Família Real, neste caso a Rainha Maria Pia.

Destruído o Baquet, Ciríaco resolve instalar-se no Teatro dos Recreios. Embora tivesse sido inaugurado em 22 de Outubro de 1885, o edifício necessitava já de manutenção. Ciríaco promove as obras de melhoramento e renomeia-o Teatro Infante D. Afonso.<sup>169</sup> É provável que se tratasse de uma referência ao irmão do Rei D. Luís. Uma estratégia interessante, diga-se, do ponto de vista da promoção da instituição: uma homenagem que visaria continuar a alimentar as relações com a família real e quiçá abrir a porta ao seu patrocínio.

O antigo Teatro dos Recreios, cujas temporadas anteriores não haviam logrado sucesso, retomaria a sua actividade sob os auspícios do projecto iniciado por Ciríaco no Baquet: reforçaria a companhia com alguns artistas estrangeiros, mantendo o objetivo de apresentar géneros musico-teatrais em português. A título de exemplo, durante as temporadas de 1888-1889 e 1889-1890, o repertório interpretado incluiu: *Carmen* (Bizet); *Fra Diavolo ou l'Hotellerie de Terracine* (Auber); *Il Guarany* (Carlos Gomes); *Der Freischütz* / «Caçador Negro» (Weber), *Linda de Chamounix* (Donizetti) e *A Dama Branca* (Francois-Adrien Boieldieu).<sup>170</sup> Algumas destas obras eram mais habitualmente representadas em teatros especializados no género operático. É precisamente para isto que Rui Rosa aponta, interpretando as opções de programação de Ciríaco de Cardoso

---

<sup>167</sup> Ciríaco de Cardoso, "Carta de Cyriaco [de Cardoso] para Rafael Bordalo Pinheiro, [1888?]," Espólio Documental do Museu Bordalo Pinheiro, Museu Bordalo Pinheiro.

<sup>168</sup> Sobre a influência social de Rafael Bordalo Pinheiro, diz Cambraia Lopes: "Convidado para festas da Casa Real e com amigos poderosos, Rafael Bordalo é visto como a chave da resolução dos mais variados problemas e a sua correspondência pessoal mostra a chuva de pedidos de toda a espécie que sobre ele cai [...]. Os efeitos práticos destes pedidos, significativos da influência social do caricaturista, não são conhecidos" (Lopes, *Rafael Bordalo Pinheiro*, 80.).

<sup>169</sup> João-Heitor Rigaud, "João Arroyo (1861 – 1930) - O Homem e a Obra : Dimensão Cívica e Atividade Musical" (Tese de Doutoramento em História, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011), 23-24. Especificamente dedicada à história do Teatro do D. Afonso, cf. a síntese Ana Maria Liberal, "Teatro dos Recreios / Teatro D. Afonso," em *Casas da Música no Porto: para a História da Cidade*, ed. Rui Pereira (Porto: Fundação Casa da Música, 2009), 120-123.

<sup>170</sup> *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, Agosto/1946, 87.

como formas de competição com Luciano Rodrigo, o então empresário do Teatro S. João.<sup>171</sup> Desta feita, a ação de Ciríaco colocaria em causa um conjunto de pressupostos quanto ao funcionamento da cena musico-teatral portuense e, quiçá, portuguesa: em primeiro lugar, seria a distinção do Teatro S. João face aos demais, por desafiar o poder simbólico que o legitimava enquanto única casa da ópera da cidade; em segundo, o próprio género da ópera uma vez que, ao transferi-lo para um teatro dito secundário, demonstraria ser possível levar-se à cena espetáculos desse tipo em condições de produção mais modestas, para além de – variável importante! – também se permitir o acesso ao seu consumo a públicos de características eventualmente diferentes das dos frequentadores dos Teatros S. João ou S. Carlos.

Outra das características destacadas por Daniel Rosa é a rentabilização que Ciríaco terá feito dos meios ao seu dispor, inclusive no que a intérpretes diz respeito: o cerne da sua equipa do Baquet foi mantido no D. Afonso, ou seja, atores-cantores habituados sobretudo a géneros musico-teatrais ditos ligeiros, como a opereta, portanto sem domínio de técnicas vocais operáticas.<sup>172</sup> Opta, pois, por uma via possivelmente menos onerosa, por oposição à contratação de intérpretes especializados e eventualmente renomados. Não se rejeite a hipótese desses artistas virem a beneficiar do poder simbólico distintivo de um repertório como o operático, ou seja um contributo importante para a construção da sua própria imagem enquanto figuras públicas do meio musico-teatral português. No que diz respeito à receção pela crítica, arrisco levantar a hipótese de que Ciríaco tivesse pouco a perder: as produções e a sua companhia não seriam avaliadas com a mesma exigência com que o seria um teatro de ópera como o S. João; a eventualidade de um bom acolhimento poderia, por seu turno, corresponder a um significativo ganho de capital.

Rosa assinalou também que, não obstante a rentabilização da companhia residente, Ciríaco de Cardoso recorreu a reforços estrangeiros. Dá o exemplo da estreia de *O Guarani* a 28 de Maio de 1890, com cenografia de Arturo Delomonte e adereços da casa milanese Achille Corbella, bem como a participação dos cantores Albino Verdini, Eutália [sic] Gonzalez e Cesare Rossi.<sup>173</sup> Independentemente das capacidades artísticas destes intervenientes, é possível que Ciríaco não tenha ignorado o seu potencial

---

<sup>171</sup> Rosa, "O Bairro Teatral", 216.

<sup>172</sup> Ibid.

<sup>173</sup> Ibid., 218.

mediático: os vínculos estabelecidos com a Itália e Milão – à época, centros hegemónicos de produção operática – dariam um substrato importante à legitimação, no plano da receção, da atividade do Teatro D. Afonso.

Daniel Rosa conclui que esta opção programática terá tido em vista otimizar a visibilidade do D. Afonso.<sup>174</sup> Contudo, é questionável que uma programação diferenciada tenha individualmente esse efeito. Aprofundando esta análise, surge a possibilidade da estratégia ter sido mais complexa, englobando, para tal, o recurso aos média por forma a gerir a opinião pública. Não seria inédito que se concluísse que também Ciríaco de Cardoso tenha recorrido às suas redes de sociabilidade, particularmente aquelas no âmbito de publicações periódicas, com vista à produção de discursos galvanizadores da afluência de espetadores às récitas do Teatro por si gerido. Em 1870, Carl Busch referia que não existia em Portugal uma crítica imparcial, na exata medida em que os jornalistas, os empresários, os atores e demais agentes do meio musico-teatral se conhecem, mantendo relações interpessoais incompatíveis com análises objetivas dos espetáculos.<sup>175</sup> Creio que uma das competências de Ciríaco enquanto empresário tenha sido, neste sentido, a gestão que fazia da sua imagem pública, bem como das instituições que representava.

Apesar de todo este arrojo,

Os resultados práticos da ópera em português no teatro dos «Recreios» não foram animadores. Resultou daí que a casa passou a ser ocupada pelo maestro e compositor Manuel Benjamim, e Ciríaco se transferiu, na temporada de 1889-1890, para o «Príncipe Real», contratado pelo empresário Taveira.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Ibid., 216. Creio que seja possível anotar, pelo menos, duas condicionantes à leitura deste capítulo da tese de Daniel Rosa. Uma delas parece ser um insuficiente distanciamento crítico da interpretação do autor face a algumas fontes primárias, particularmente no que se refere à receção dos espetáculos que comenta pela crítica jornalística coeva. Ignora a possibilidade dos discursos presentes nos periódicos poderem ser exageros, por vezes propositados, a pedido ou por influência de agentes direta ou indiretamente vinculados ao espetáculo objeto da referência. Outra condicionante concerne, afinal, à forma como o autor coloca a dinâmica entre o Teatro D. Afonso e o Teatro S. João: a vitória da personagem bíblica “David” – à qual associa Ciríaco de Cardoso – sobre “Golias” – neste contexto, a companhia gerida por Luciano Rodrigo. Do meu ponto de vista, estas figuras podem ser apresentados como forma de comparar e, por conseguinte, relevar diferenças de abordagem à gestão de duas instituições teatrais portuenses, no entanto aquilo que Daniel Rosa acaba por demonstrar é que Ciríaco de Cardoso e o Teatro D. Afonso terão beneficiado da má gestão do Teatro de S. João por Luciano Rodrigo, sendo, na minha opinião, improvável que o arrojo do primeiro tenha sido o único aspeto a determinar o insucesso do segundo – o que o autor acaba por contraditoriamente referir: “Era, de facto, um David, Ciríaco, que derrubava Golias, Luciano. Questionamo-nos, portanto, se a única razão para o mau funcionamento do Teatro de S. João não residia apenas no perfil do empresário que o arrendava” (ibid., 217.).

<sup>175</sup> Carl Busch, *Da Critica Theatral em Portugal* (Lisboa: Typographia Luso-Britannica, 1870), 2-3.

<sup>176</sup> *O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, Agosto/1946, 87.

Seria o fim da campanha autónoma de Ciríaco de Cardoso pelos teatros do Porto. Na temporada seguinte tentaria a sua sorte em Lisboa.

### **1.5. O empresário-artista: da chegada a Lisboa à estreia de *O burro do Sr. Alcaide* (1891)**

Chegado a Lisboa, Ciríaco de Cardoso constitui “uma sociedade artística” com vista à exploração do Teatro da Avenida.<sup>177</sup> No *Diario Illustrado* de 7 de Março de 1891 ano é anunciada a estreia da sua primeira temporada com uma “ópera cómica”, apostando num elenco de artistas celebrados e na exuberância dos cenários:

[Acontecimento teatral] É o que em breve se efetivará no teatro Avenida, onde Ciríaco de Cardoso com a mágica batuta, à frente de Cinira Polônio e de Lucinda do Carmo, a rainha do «Vaudeville» e do distinto ator Melo, vai inaugurar com uma ópera cómica de grande sensação uma época que desde já classificaremos de brilhantíssima.

Se esse teatro, até hoje malfadado, não renascer então das próprias cinzas, inútil será empreender nele novos cometimentos.

O luxo e o esplendor com que se tenciona montar a ópera, cujo cenário está confiado a um habilíssimo cenógrafo, e os nomes dos primeiros artistas que hoje possuímos no género, são mais que suficiente garantia para justificar o entusiasmo com que anunciamos aos nossos leitores esta boa notícia.<sup>178</sup>

A obra escolhida seria *O Direito Feudal*, tradução para português do *opéra-comique* em três atos *Le Droit du Seigneur*,<sup>179</sup> com música do compositor francês Léon Vasseur (1844-1917) e libreto por Paul Burani (1845-1901) e Maxime Boucheron (1846-1896).<sup>180</sup> Trata-se da história de um nobre feudal que tenta restabelecer o *jus primae noctis* no seu baronato.<sup>181</sup> O seu desejo é dirigido à jovem camponesa Lucinette que, a fim de evitar a violação, resolve com o seu noivo Nicolau adiar o casamento, boicote ao qual se juntam os restantes habitantes da povoação.<sup>182</sup>

Inicialmente prevista para 28 de Março de 1891, a primeira apresentação seria antecipada cerca de uma semana, para evitar a concorrência de outras três estreias em teatros lisboetas:<sup>183</sup>

---

<sup>177</sup> Bastos, *Carteira do Artista*, 291.

<sup>178</sup> [Anónimo], "Acontecimento Theatral," *Diario Illustrado*, 07/03/1891, 3.

<sup>179</sup> [Anónimo], "Indicações Theatraes : Avenida," *Diario Illustrado*, 01/04/1891, 1.

<sup>180</sup> Cujá estreia absoluta decorreu no Théâtre des Fantaisies Parisiennes, a 13 de Dezembro de 1878 (Léon Vasseur, Paul Burani, e Maxime Boucheron, *Le Droit Du Seigneur* (Paris: Choudens, s.d.), ii.).

<sup>181</sup> Este costume garantia ao nobre o direito de ter relações sexuais com qualquer mulher pertencente ao seu feudo, na respetiva noite de núpcias.

<sup>182</sup> Para conhecer o enredo de *O Direito Feudal* cf. [Anónimo], "*O Direito Feudal* : Representado no Theatro da Avenida," *Diario Illustrado*, 26/03/1891, 3.

<sup>183</sup> [Anónimo], "Espectaculos," *Diario Illustrado*, 23/03/1891, 3.

Nada menos de quatro «premières» se anunciam para a noite de 28 do corrente, a saber: Ginásio, com a comédia original «Educação moderna», Trindade, «Colégio de meninas», Avenida, «Direito feudal», Rato, Revista.

Lembramos às empresas teatrais, por conveniência própria e da crítica jornalística, que tem de julgar das peças novas e que para o fazer, simultaneamente, não possui o dom da ubiquidade, que seria bom entenderem-se reciprocamente para alterarem a data da noite fixada a esses espetáculos. O nosso colega do «Correio da Manhã» sugeriu o mesmo alvitre, que é perfeitamente lógico. Além do mais, o nosso público, quase sempre o mesmo, em relação aos teatros, não chega para tantas novidades na mesma noite.

Sabemos que o Ginásio tem nesta questão direitos de prioridade, porque foi a primeira a anunciar a sua «première» com peça nova, para 28. Bom seria que as empresas teatrais se entendessem sobre o assunto, a exemplo do que tantas vezes se faz em Paris.<sup>184</sup>

Porventura, seria improvável que a informação dessa concomitância não tivesse chegado aos responsáveis pelo agendamento numa cena teatral tão pequena quanto Lisboa, na qual as redes de sociabilidade dos agentes de produção artística (atores, músicos, dramaturgos, empresários, entre outros) se entrecruzavam pelas suas várias salas de espetáculos, redações de jornais, clubes e grêmios, etc.<sup>185</sup> Portanto, não será de excluir a possibilidade de tudo não ter passado de uma manobra concorrencial, visando medir forças entre companhias e, conseqüentemente, despoletar a cobertura mediática pela imprensa ou, por outras palavras, publicidade gratuita.

A opinião do influente Rafael Bordalo Pinheiro sobre estas primeiras réeitas sugere que a sua receção não foi unanimemente positiva:

Se a imagem não andasse por aí aos tombos, gasta e esfrangalhada, diríamos agora que a batuta de Ciríaco Cardoso foi a varinha mágica que num abrir e fechar de olhos fez da *Avenida* um belo teatro de opereta, com excelentes cantoras, excelentes coros e excelente orquestra. Mas não dizemos...porque a imagem anda por aí aos tombos, gasta e esfrangalhada. Também muito teríamos que dizer do modo brilhante como Cinira e Lucinda cantam o *Direito Feudal*. Mas não dizemos porque preferimos ir ouvi-las e aplaudi-las.<sup>186</sup>

O caricaturista louva a prestação das artistas responsáveis pelos papéis principais, o coro, a orquestra, a direção musical de Ciríaco e, sobretudo, a forma como o seu investimento nesta produção teve como efeito a revitalização do Teatro da Avenida enquanto palco de uma companhia especializada em comédia musical. Todavia, o caricaturista parece insinuar que tenham sido publicadas críticas menos abonatórias por autores que, na sua

---

<sup>184</sup> [Anónimo], "As Premières da Noite de 28," *Diario Illustrado*, 15/03/1891, 3.

<sup>185</sup> "Lisboa apesar de ser, como extensão, a quinta cidade da Europa, não deixa na vida comum de ser equivalente a uma cidadã de província. Em Lisboa, na parte material, tudo o que é literário, arte e ciência acha-se reunido no centro da capital. Os teatros, as imprensas, as escolas, os museus, enfim tudo quanto serve para a instrução e até para divertimento intelectual acha-se conglomerado num círculo que talvez não exceda de três quilómetros de circunferência. Resulta que todos os homens literários, políticos e artísticos se conhecem não só de vista mas quase sempre particularmente. Os autores, os jornalistas, os atores e atrizes, todos vivem na melhor harmonia" (Busch, *Da Critica Theatral*, 1-2.).

<sup>186</sup> Rafael Bordalo Pinheiro, "«O Direito Feudal»: Theatro da Avenida," *O Antonio Maria*, 28/03/1891, 31.

opinião, nem sequer teriam assistido ao espetáculo, o que leva a crer na existência de promiscuidades entre as empresas teatrais e a crítica. Cerca de uma semana após a estreia, o *Diario Illustrado* indicaria: “O «Direito Feudal» está chamando enorme concorrência a este teatro. O desempenho é bom e a música encantadora.”<sup>187</sup>

Ocupando toda a primeira página d’*O António Maria* de 16 de Abril de 1891, Rafael Bordalo Pinheiro publicaria uma caricatura de Ciríaco de Cardoso, de braços abertos, convidando o público para o seu próximo espetáculo (ver Figura 3):

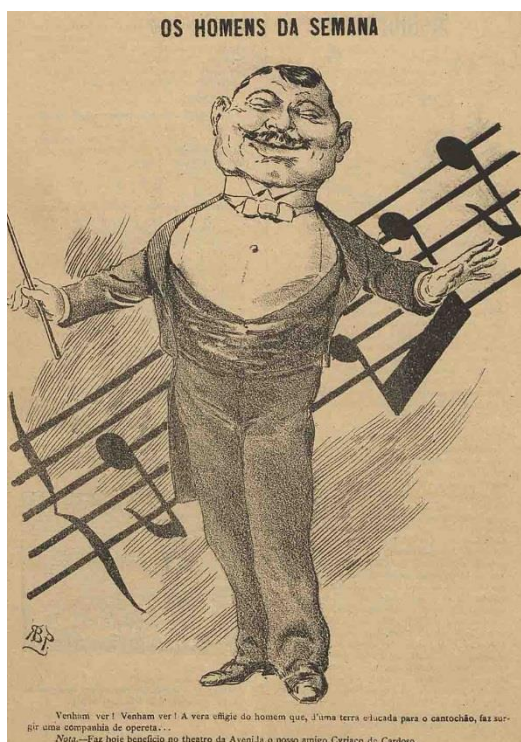


Figura 3 – Ciríaco representado como “homem da semana” n’*O Antonio Maria* de 16/04/1891.

Venham ver! Venham ver! A vera effigie do homem que, de uma terra educada para o cantochão, faz surgir uma companhia de opereta...  
Nota.- Faz hoje benefício no theatro da Avenida o nosso amigo Ciríaco de Cardoso.<sup>188</sup>

Bordalo Pinheiro atribuir-lhe-ia o título de “homem da semana”: uma distinção pelo seu empreendedorismo, isto é, ter formado uma companhia de opereta, num contexto dominado por hábitos e uma cultura musical que o caricaturista descreve como antiquados. O conservadorismo do contexto cultural português estaria relacionado com a hegemonia de instituições como os Teatros D. Maria II e de São Carlos e os seus cânones de repertório. Por conseguinte, é justo perguntar se Ciríaco de Cardoso constituiria um dos agentes

promissores da modernização dessa cena? Em que consistiria essa modernização? Talvez não correspondesse à criação de um produto totalmente original ou vanguardista – ressaltando já tudo o que há de problematizável nestes termos. É provável que a novidade do seu trabalho decorresse, sobretudo, de uma eficaz gestão de repertório, bem como o recurso a convenções musico-teatrais familiares ao público do século XIX, com vista à transmissão de um ideário afim das tendências sociopolíticas críticas aos governos das últimas décadas da monarquia constitucional portuguesa prevalente na altura. A modernidade aconteceria sobretudo no plano político e, menos, no plano artístico. Sob outro ponto de vista, considerar-se-ia moderno tudo o que consistisse numa opinião

<sup>187</sup> *Diario Illustrado*, 29/03/1891, 1.

<sup>188</sup> Rafael Bordalo Pinheiro, “Os Homens da Semana,” *O Antonio Maria*, 16/04/1891, 49.

contra-hegemónica. Ciríaco terá, afinal, sido um artista agudamente sensível ao contexto em que vivia, estado consciente do potencial da integração da sua atividade artística nos sistemas de produção simbólica e, por conseguinte, de capital simbólico?

Uma das particularidades desta produção foi indicada pelo *Diario Illustrado* de 01 de Abril de 1891:

O «Direito feudal» está sendo a peça da moda. Esta espirituosa ópera cómica em 3 atos, e cuja mágica é adorável não só a de «Vasseur» como os números originais de «Ciríaco de Cardoso», repete-se hoje, para o que estão já marcados muitos lugares. Cinira Polônio, Lucida do Carmo, Florentina Rodrigues, Ciríaco [,] Melo, Sérgio e todos os outros artistas, são muito vitorizados em todos os espetáculos. Foram marcados os sábados para o «rendez-vous» das principais famílias da nossa sociedade elegante.”<sup>189</sup>

Ciríaco de Cardoso terá acrescentado números compostos por si mesmo à música de Léon Vasseur, uma prática comum inclusive noutros contextos europeus: estendendo-se para além da música até aos próprios textos, estas alterações procuravam adaptar as obras importadas às características dos intérpretes (particularmente atores e atrizes, que não eram profissionais do canto) mas, também, às idiossincrasias dos públicos locais.<sup>190</sup>

A mesma citação também permite observar que Ciríaco seguia o exemplo de outros teatros ao reservar uma récita semanal – ao sábado – para públicos economicamente favorecidos.<sup>191</sup> É possível que o seu propósito tenha sido a capitalização da companhia, porém não se teve acesso a informação que permita confirmar esta hipótese, nomeadamente aquela relativa aos preços praticados nos bilhetes.

Mas, para além das galas, Ciríaco também promovia espetáculos de benefício. O anúncio daquele dedicado à atriz Cinira Polônio permite-nos ter alguma noção dos preços relativos praticados nos mesmos, por oposição aos de récitas – passe-se a expressão – ordinárias:

É hoje moda os artistas que se julgam célebres, explorando a ingenuidade do público, aumentarem o custo dos bilhetes na noite do seu benefício, Cinira nem semelhante coisa lhe passou pela ideia e conserva o mesmo preço que tem sido de uso em casos tais naquele teatro.<sup>192</sup>

Deduz-se, então, que fosse habitual aumentar-se o valor dos ingressos em noites como esta.

---

<sup>189</sup> *Diario Illustrado*, 01/04/1891, 1.

<sup>190</sup> Carlotta Sorba, "The Origins of the Entertainment Industry: The Operetta in the Nineteenth-Century Italy," *Journal of Modern Italian Studies* 11, n.º 3 (2006): 292-293.

<sup>191</sup> Segundo Rui Leitão, em 1890, as récitas de gala do Real Coliseu de Lisboa aconteciam ao sábado e as do Coliseu dos Recreios às segundas-feiras (Leitão, "A Ambiência Musical e Sonora da Cidade de Lisboa no Ano de 1890", 165-166.).

<sup>192</sup> E. D., "Cinira Polonio," *Diario Illustrado*, 18/05/1891.



A análise da programação do Teatro da Avenida relativa aos meses de Março a Julho de 1891 revelou que, nesse período, terão decorrido dezassete espetáculos quer de gala quer de benefício.<sup>193</sup> Em treze destes, os respetivos programas incluíram, para além de uma obra de género teatral com dois ou mais atos, obras de menores dimensões, como monólogos ou cançonetas. Tomemos como exemplos o sábado dia 18 de Abril de 1891 – que, para além de *O Direito Feudal*, incluiu o monólogo *A Morte da Boneca* e ainda *Gágá* –<sup>194</sup> e o benefício da atriz Lucinda do Carmo, a 22 de Maio – durante o qual se apresentou *O Direito Feudal* e a cançoneta *Os Figos*.<sup>195</sup> Os programas dos “[...] «rendez-vous» das principais famílias da nossa sociedade elegante”<sup>196</sup> distinguir-se-iam dos das restantes récitas semanais ao serem compostos por mais do que uma obra. Por conseguinte, Ciríaco estaria a explorar a distinção que estava precisamente na base do funcionamento deste tipo de eventos: atrair público detentor de mais capital simbólico e económico, com vista a compensar financeiramente os membros da companhia.<sup>197</sup> Na edição de 1908 do *Diccionario do Theatro Portuguez*, Sousa Bastos referia, quanto a isso, o seguinte:

Quase todos os artistas dos nossos teatros estão habituados a fazerem anualmente o seu *benefício*, a fim de equilibrarem as suas finanças pela insignificância de alguns ordenados e pelos meses em que, no Estio, não têm contrato. Seria difícil prescindir desta regalia, visto que as empresas já não podem mais aumentar os ordenados.<sup>198</sup>

Cinco dos nove benefícios identificados nos meses de Março a Julho da temporada de 1891 do Teatro da Avenida foram destinados a artistas colaboradores da companhia aí residente: Ciríaco de Cardoso, a 16 de Abril;<sup>199</sup> Augusto de Melo a 22 de Abril; Florentina Rodriguez a 30 de Abril; Cinira Polônio a 18 de Maio; e Lucinda do Carmo a 22 de Maio.

A *O Direito Feudal* seguir-se-ia *O Meia Azul*:

*O meia azul* é o grande sucesso teatral da semana. A música é lindíssima, tendo todo o encanto de uma verdadeira ópera cómica. O desempenho por parte de todos os artistas, é mais uma prova do quanto pode o talento, o saber e a força de vontade de uma *maestro* distintíssimo como é Ciríaco de Cardoso. A ação passa-se em Paris, no período da Revolução francesa. O cenário é uma verdadeira surpresa como exatidão e pitoresco.<sup>200</sup>

---

<sup>193</sup> Esta análise foi realizada com base nas secções “Espectaculos” e “Indicações theatraes : Avenida” dos números do *Diario Illustrado* correspondentes aos meses de Março a Julho de 1891.

<sup>194</sup> *Diario Illustrado*, 18/04/1891.

<sup>195</sup> [Anónimo], “Lucinda do Carmo,” *Diario Illustrado*, 21/05/1891, 1.

<sup>196</sup> *Diario Illustrado*, 01/04/1891.

<sup>197</sup> Não obstante o público do Teatro da Avenida fosse já habitualmente diferenciado do ponto de vista económico, quiçá fruto da própria localização, na atual Av. da Liberdade, o antigo Passeio Público.

<sup>198</sup> *Diccionario do Theatro Portuguez*, s.v. “Beneficios D’artistas.”

<sup>199</sup> *O Antonio Maria*, 16/04/1891, 49.

<sup>200</sup> Rafael Bordalo Pinheiro, “Theatro da Avenida : *O Meia Azul*,” *O Antonio Maria*, 14/05/1891.

Esta obra corresponde à tradução portuguesa do *opéra-comique* em três atos *François les bas-bleu*, do compositor Firmin Bernicat (ca.1841-1843), orquestrada e completada pelo compositor francês André Messager (1853-1929),<sup>201</sup> com libreto por Ernest Dubreuil (1833-1886), Eugène Humbert (fl. 1883) e Paul Burani (1845-1901), cuja estreia absoluta aconteceu em Paris, no Théâtre des Folies-Dramatiques, a 8 de Novembro de 1883.<sup>202</sup> O enredo decorre durante a Revolução Francesa, girando em torno de François Les Bas Bleu, um escritor de canções de amor, detido na Bastilha por ter transformado uma canção originalmente reacionária em liberal. Aquando da tomada da Bastilha a 17 de Julho de 1789, François é libertado, juntamente ao Marquês de Pontcornet, e acaba por se tornar comandante da Guarda Nacional. É nesta condição que chega a acordo com o Marquês – detido, agora, pelas forças revolucionárias – quanto à contrapartida pela sua libertação: permitir o casamento entre François e a sua filha, Fanchon – cantora de rua sequestrada em criança e criada por um grupo de saltimbancos e que, entretanto reconhecida pela sua tia, a Condessa de la Savonnière, regressara à família biológica.<sup>203</sup>

Ciríaco de Cardoso dirigiria a estreia de *O Meia Azul*, a 9 de Maio de 1891, espetáculo que, durante esse mês, totalizaria dez récita.<sup>204</sup> A distribuição de papéis teve a particularidade de atribuir a personagem “Francisco o Meia Azul” – que, na versão original, é interpretada por um barítono – à atriz Cinira Polônio, compondo aquilo que, na crítica à récita de benefício da atriz, no *Diario Illustrado*, foi qualificado como um “delicioso «travesti»”.<sup>205</sup> Este é outro dado que sugere a flexibilidade com que estas obras eram trabalhadas na companhia dirigida por Ciríaco. Caberia a Lucinda do Carmo a personagem “Manon,”<sup>206</sup> e a cenografia a Eduardo Reis.<sup>207</sup>

A última récita de *O Direito Feudal* deu-se a 14 de Junho de 1891, dia em que o *Diario Illustrado* anunciou o seguinte: “Ativam-se os ensaios da imortal ópera-cômica de Offenbach, a «Grã-duquesa de Gérolstein»”.<sup>208</sup> Esta seria a próxima aposta de Ciríaco: *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, *opéra buffe* em três atos, com música de Jacques

---

<sup>201</sup> *The New Grove Dictionary of Opera*, s.v. “Messager, André (Charles Prosper).” Segundo esta fonte, o editor William Enoch terá pedido a Messager que completasse a obra deixada incompleta por Bernicat, entretanto falecido. Para além da orquestração, Messager acrescentar-lhe-ia mais doze números. Segundo Richard Traubner, Messager terá composto, não, doze e, sim, quinze dos vinte e cinco números de *François les bas-bleu* (Richard Traubner, *Operetta: a Theatrical History*, 2.<sup>a</sup> ed. (London: Routledge, 2003), 212.).

<sup>202</sup> Firmin Bernicat et al., *François Les Bas Bleus* (Paris: Enoch Frères & Constallat, s.d.), iii.

<sup>203</sup> *Les Annales du théâtre et de la musique* (Paris: Charpentier et Cie, 1884), s.v. “8 Novembre.”

<sup>204</sup> Cf. edições de Maio de 1891 do *Diario Illustrado*.

<sup>205</sup> [Anónimo], “A Festa Artística de Cinira Polonio,” *Diario Illustrado*, 20/05/1891, 3.

<sup>206</sup> Ibid.

<sup>207</sup> *O Antonio Maria*, 14/05/1891, 88.

<sup>208</sup> *Diario Illustrado*, 14/06/1891, 2.

Offenbach e libreto de Henri Melhac e Ludovic Halévy, cuja estreia absoluta se deu em Paris, no Théâtre des Variétés, no dia 12 de Abril de 1867.<sup>209</sup> Chegaria a Portugal em 29 de Fevereiro de 1868, ao Teatro do Príncipe Real, em Lisboa,<sup>210</sup> sendo que a estreia na temporada de 1891 do Teatro da Avenida aconteceria a 20 de Junho.<sup>211</sup> Esta produção contou com Cinira Polônio (Grã-Duquesa), Cândida Palácio (Príncipe), Seta da Silva (Fritz), Joaquim Costa (General Boum), Joaquim Ferreira (Barão Puck), Pereira Almeida (Barão Grog), Florentina Roiz (Wanda) e Alves (Népomuc), elenco que seria cenicamente orientado, mais uma vez, por Augusto Melo e musicalmente dirigido por Ciríaco de Cardoso.<sup>212</sup> À semelhança da alteração feita para *O Meia Azul*, a personagem “Príncipe Paul” não seria cantada no registo originalmente composto – tenor – e, sim, por uma mulher – Cândida Palácio. O nome da personagem também foi mudado para “Cornélio Gil”.<sup>213</sup>

O enredo desta obra aborda as peripécias em torno da Chefe-de-Estado do grão-ducado de Gérolstein. Esta fora educada pelo Barão Puck o qual, para distrair a jovem entediada, inventa um conflito com outro estado, dando origem a uma guerra. Aquando da revista às tropas, a Grã-duquesa – noiva do aborrecido príncipe Paul – acaba por se apaixonar por um dos soldados – Fritz – que promove a comandante do exército – para escárnio do General Boum. O inimigo é derrotado com Fritz à frente da campanha, não pela via armada, mas sim com bebida! O «soldado general» estava, contudo, enamorado por Wanda, com quem planeava casar-se, para frustração da Grã-duquesa. Desta feita, esta redireciona a sua atenção para o Barão Grog, relação que também não terá sucesso, uma vez que este é casado e tem filhos. Não resta outra opção senão a Monarca conformar-se com a inevitabilidade do seu noivado com o Príncipe Paul, não sem antes desprometer e desmobilizar Fritz, o que acaba por permitir que o jovem se junte à sua amada Wanda.

Por terem sido as obras que mais vezes foram levadas à cena, *O Direito Feudal* (34 réцитas), *O Meia Azul* (11 réцитas) e *A Grã-duquesa de Gérolstein* (29 réцитas) serviram de estrutura à temporada de 1891 do Teatro da Avenida até à estreia de *O burro do Sr. Alcaide*. É interessante que haja similitudes entre os enredos das três obras. Qualquer

---

<sup>209</sup> Jacques Offenbach, Henri Meilhac, e Ludovic Halévy, *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (Paris: Ph. Maquet et Cie., s.d.), iii.

<sup>210</sup> [Anónimo], “[Sem Título],” *Diário de Notícias*, 29/02/1868, 1.

<sup>211</sup> [Anónimo], “Theatros : Avenida,” *Diário Illustrado*, 20/06/1891, 1.

<sup>212</sup> *Diário Illustrado*, 14/06/1891, 2.

<sup>213</sup> Rafael Bordalo Pinheiro, “Gran-Duqueza : Theatro da Avenida,” *O Antonio Maria*, 27/06/1891, 136.

destes representa a conduta de personagens aristocratas e representantes do poder estatal como atentatória contra a dignidade de outras pertencentes a grupos sociais mais vulneráveis. Esses conflitos acabam por ser resolvidos a favor destas últimas. Sob óbvia influência do repertório francês, Ciríaco de Cardoso inaugura a sua primeira temporada enquanto empresário e diretor musical da companhia do Teatro da Avenida programando três obras que satirizam vícios e a prepotência das elites dos regimes monárquicos europeus. É provável que *O burro do Sr. Alcaide* tenha sido coerente com esse propósito.

Nas palavras de Figaro, esta “[...] peça [foi] destinada a servir de *remplissage* para fim de época [teatral], desde 15 de Agosto a 15 de Setembro”.<sup>214</sup> Gervásio Lobato confirma-o ao explicar a génese da parceria entre os autores de *O burro do Sr. Alcaide*:

A ideia de fazermos uma ópera cómica original [...] partiu de Ciríaco de Cardoso.

Quando no teatro da Avenida se começou a ensaiar a *Grã-duquesa*, Ciríaco de Cardoso procurando uma peça para suceder no cantar a famosa opereta de Offenbach, entendeu que o que convinha ao teatro mais do que qualquer peça estrangeira embora de grande nomeada, era uma opereta original, com poema, música e assuntos portugueses, e falou-nos nisso.

Não aceitámos nem recusámos, pensámos sobre o caso, e dali a dias, – isto era no fim de maio – deu-se a coincidência de conversando com o João da Câmara ele, sem saber da conversa de Ciríaco, nos propor fazermos juntos um poema de opereta.<sup>215</sup>

Após o anúncio de ensaios, cerca duas semanas antes da estreia,<sup>216</sup> e de mais quatro récitas de *A Grã-duquesa de Gérolstein* para além das vinte-e-cinco inicialmente previstas,<sup>217</sup> a primeira apresentação de *O burro do Sr. Alcaide* seria confirmada pelo *Diario Illustrado* com dois dias de antecedência:

Na próxima sexta-feira é com certeza «première» do «Burro do sr. Alcaide,» a ópera cómica genuinamente portuguesa, e que o público tão ansiosamente espera.

A peça é posta em cena com todo o luzimento, e os lugares acham-se quase todos marcados.<sup>218</sup>

A 14 de Agosto de 1891, *O burro do Sr. Alcaide*, com libreto por D. João da Câmara e Gervásio Lobato e música de Ciríaco de Cardoso, subiria ao palco pela primeira vez, no Teatro da Avenida, em Lisboa.

---

<sup>214</sup> Figaro, "Theatros," *A Illustração*, 15/08/1891, 238.

<sup>215</sup> Gervásio Lobato, "Chronica Occidental," *O Occidente : Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 21/08/1891, 186.

<sup>216</sup> *Diario Illustrado*, 28/07/1891, 1.

<sup>217</sup> *Diario Illustrado*, 26/07/1891, 1.

<sup>218</sup> *Diario Illustrado*, 12/08/1891, 1.

# THEATRO DA AVENIDA



Figura 4 – Ilustração das principais cenas e personagens de *O burro do Sr. Alcaide*, publicada na revista *O Occidente* de 11/09/1891.<sup>219</sup>

<sup>219</sup> Silva, "Theatro da Avenida : O Burro do Sr. Alcaide," *O Occidente : Revista Illustrada de Portugal e do Extranjero*, 11/09/1891, 204.

## Capítulo II *O burro do Sr. Alcaide*: análise dramatúrgica e musical

O teatro de comédia reinava e com a importação em massa de textos estrangeiros, já em 1843 subiam à cena peças curiosamente próximas do género comédia-drama de atualidade que iria dominar a atividade teatral portuguesa a partir dos anos 50: enredos passados no tempo atual, providos por isso de uma capacidade maior de exercer crítica aos costumes e reforçar a identificação do espetador, pela colocação em cena de tipos sociais familiares [...].<sup>220</sup>

### II.1. Estrutura e principais convenções musicais

Desde a sua fundação, o repertório do Teatro da Avenida foi sendo baseado essencialmente no teatro musical de comédia. Coerentes com esta tendência, os autores de *O burro do Sr. Alcaide* terão buscado influência nos géneros que circulavam nos teatros lisboetas, ditos secundários, onde prevalecia a produção de comédia musical de influência francesa. Esta prática terá sido galvanizada em Portugal aquando da estreia de obras do compositor Jacques Offenbach, granjeando uma tal popularidade que motivou o investimento maciço por parte das companhias musico-teatrais portuguesas a que a seguir se assistiu, aliás à semelhança do resto da Europa.<sup>221</sup> A receção positiva de obras de Offenbach, mas também de outros compositores,<sup>222</sup> apresentadas frequentemente em tradução e adaptação para português, terá sido um dos fatores que conduziram ao desenvolvimento do interesse na criação de uma opereta de cariz nacional – o qual terá provavelmente estado na origem de *O burro do Sr. Alcaide*.

Atendendo à pesquisa até aqui levada a cabo, os primeiros contactos diretos de Ciriaco de Cardoso com obras deste cariz terão acontecido durante a sua estada no Rio de Janeiro. Ainda que a sua atividade teatral se tenha centrado predominantemente na

---

<sup>220</sup> Gonçalves, "A Música Teatral na Lisboa de Oitocentos", 56.

<sup>221</sup> O sucesso das estreias lisboetas de *Barbe-Bleue* e *La Grande-Duchesse de Gérolstein* em 1868, e de *La Belle Hélène* no ano seguinte, terá sido a manifestação da conquista do público da cidade pela produção de Offenbach. Na visão de Mário Vieira de Carvalho, a natureza satírica destas obras agudizara a clivagem entre duas perspetivas em conflito na cena musico-teatral portuguesa, motivando o intenso debate despoletado na imprensa de então e que terá contribuído para a agudização do interesse do público a agentes do meio: "[...] de um lado, os adeptos da «grande arte» do S. Carlos, que pretendem defender, segundo dizem, a dignidade do teatro, a herança de Garrett e a superioridade do bel canto contra a «degradação» da «ópera bufa»; do outro, os que veem em Offenbach a crítica vigorosa e mordaz das instituições e exaltam a sua graça e humor cáusticos" (Carvalho, *Eça de Queirós e Offenbach*, 59.).

<sup>222</sup> Uma das fontes para se conhecer as obras e autores mais populares em Portugal desde cerca de meados do século XIX até 1908 pode ser consultada em *Diccionario do Theatro Portuguez*.



composição de números musicais para peças de teatro declamado, não é impossível que estas seguissem os modelos formais dos números musicais de operetas ou outras tipologias presentes em obras de teatro musical tão frequentemente apresentadas nos palcos do Rio de Janeiro. Não obstante a pontualidade, Ciríaco terá também ensaiado a composição de obras segundo esses modelos, prática que ainda assim só veio a sistematizar no seu período lisboeta, cuja obra inaugural viria a ser, precisamente, *O burro do Sr. Alcaide*. A estada em Paris terá tido, quanto a isso, uma função propedêutica, pelo acesso que lhe terá sido proporcionado a alguns dos mais influentes compositores, dramaturgos e outros agentes, particularmente aqueles ligados ao teatro dito ligeiro.

Toda esta experiência estará eventualmente na base da atividade que, depois, desenvolveu em teatros do Porto. A relativa autonomia artística que aí alcançou enquanto empresário de companhias especializadas em comédia musical permite-nos observar as suas escolhas quanto a repertórios e daí intuir as possíveis influências que viria a mobilizar na sua posterior obra compositiva. Do repertório francês foi possível identificar: Jacques Offenbach – *Les braconniers* e *La Grande-Duchesse de Gérolstein*; Charles Lecocq – *Le Cœur et la main* e *Giroflé-Giroflá*; Robert Planquette – *Les cloches de Corneville*; Aimé Maillart – *Les Dragons de Villars*; Léon Vasseur – *Le droit du Seigneur*; Firmin Bernicat e André Messager – *François les Bas Bleus*; entre outros. Do repertório espanhol: Frederico Chueca e Joaquín Valverde – *La Gran Via*; José Rogel – *El joven Telémaco*; Francisco Asenjo Barbieri – *Chorizos y polacos*; Emilio Arrieta – *Marina*.<sup>223</sup>

### II.1.1. Fontes musicais disponíveis

A fonte musical mais antiga de *O burro do Sr. Alcaide* a que se teve acesso corresponde a uma versão manuscrita, para orquestra, solistas e coro, identificada com o carimbo do copista Miguel José da Silva e datada de 27 de Maio de 1895, portanto cerca

---

<sup>223</sup> No volume II dos anexos a Silva, "A Comédia Lírica na Cidade do Porto (1850 – 1900)". é possível encontrar a lista de obras que Ciríaco de Cardoso dirigiu em teatros portuenses, entre 1887 e 1890; cf. as seguintes temporadas: Teatro Baquet – 1887 – 1888 (p. 203); Teatro Infante D. Afonso – 1888 – 1889 (p. 209) e 1889 – 1890 (p. 214).

de quatro anos após a estreia.<sup>224</sup> Os números musicais encontram-se identificados somente com o número de ordem, totalizando, a partir do prelúdio, dezassete, sendo que o n.º 10 é repetido duas vezes, respetivamente identificadas com a indicação “bis” e “tris”.

Outra fonte musical é a fotocópia do manuscrito da redução para canto e piano por Aires Pacheco [?], de 17 de Junho de 1912, que, segundo a mesma, foi realizada a partir da partitura original.<sup>225</sup> Os números musicais nela contidos e a sua numeração correspondem aos do manuscrito de 1895, estando contudo omissos os n.ºs 2, 15 e 16. Uma outra diferença diz respeito à identificação dos números que, na versão de 1912, é feita, para além da numeração de ordem, através de indicações como “Coro”, “Coplas de [...]”, “Terceto”, “Entreato”, “Coro e solo”, “Coro geral”, e em alguns números o nome das personagens intervenientes. Todavia, a análise efetuada revela existir correspondência musical entre esta versão e a de 1895.

Uma terceira fonte musical é a partitura do arranjo para canto e pequena orquestra, por A. Calta [?], de 22 de Setembro de 1897, possivelmente destinada a uma apresentação na vila do Redondo (Alentejo), de acordo com a indicação dessa localização no libreto que a acompanha.<sup>226</sup> Note-se que o nome do responsável pela instrumentação é a única indicação de autoria presente nesta partitura. A obra é identificada como “Burro do Sr. Alcaide : opera em 3 actos instrum<sup>ção</sup> do seu possuidor A. Calta [?]”.<sup>227</sup> Todos os números são numerados com exceção da “Abertura” do I ato e da introdução do II ato, que é identificada juntamente ao primeiro número: “Introdução e n.º 1. : Canções populares”. A numeração de ordem dos números regressa a «1» com o início de cada ato. Exceto os números 1, 6, 7 e 8 do ato I, todos os outros são também distinguidos com um nome para além da respetiva numeração. De entre estes, no n.º 3 do II ato e no 2 e 3 do III, a designação corresponde às personagens intervenientes; o n.º 2 do II ato e o n.º 4 do III são identificados com a indicação “Côro”; o n.º 5 do II ato tem a particularidade de fornecer informação quanto ao seu conteúdo dramático: “Côro das insígnias – (Sebastianistas)”; para além dos nomes das personagens, os restantes incluem aspetos de tipo formal como, por exemplo: “n.º 3 Solo de Affonsa” ou “n.º 4 Tercetto – Zacharias –

---

<sup>224</sup> Cyriaco de Cardoso, "O Burro do Sr. Alcaide, 1895," Espólio Manuel Ivo Cruz, Católica do Porto - Universidade Católica Portuguesa Lisboa.

<sup>225</sup> Cyriaco Cardozo, "O Burro do Sr. Alcaide : Parte para Ensaiar, 1912," Espólio musical do Maestro Filipe de Sousa, Fundação Jorge Álvares.

<sup>226</sup> Ciriaco de Cardoso e A. Calta [?], "Burro do Sr. Alcaide, 1897," Arquivo histórico da Sociedade Filarmónica Humanitária – Palmela Redondo.

<sup>227</sup> Ibid., 1.



Fidelino e Affonsa”. Quanto à estrutura musical desta versão, para além de excluir alguns números musicais, foram eliminadas linhas vocais, nomeadamente em números corais: apresenta-se uma única linha para todo o coro (em vez da diferenciação em naipes de coralistas), levando a deduzir que se destinasse a canto em uníssono. Outra particularidade é que, por comparação com o quórum instrumental requerido no manuscrito de Miguel José da Silva, a partitura do Redondo destina-se a um agrupamento reduzido a flauta, 2 clarinetes, cornetim, trombones, trompas, bateria, violinos e contrabaixo. Esta partitura corresponde, portanto, a uma versão simplificada, provavelmente para uma produção com meios humanos e materiais mais modestos do que aqueles à disposição nos teatros de Lisboa. Devido a isso, assim como ao espaço limitado disponível para a redação desta dissertação, optou-se por não se desenvolver uma análise aprofundada desta fonte. Não obstante, ela fornece dados quanto à receção da obra em contextos periféricos como o seria o Redondo no final do século XIX e, por conseguinte, permite intuir a sua popularidade para lá dos centros musico-teatrais mais mediatizados, como Lisboa ou o Porto.

Para a compreensão da receção de *O burro do Sr. Alcaide* são igualmente importantes as suas edições comerciais. Até este momento teve-se acesso a dois exemplos relativos à redução para canto e piano do n.º 8 – “Lalala...Dançar que a dança é descanso” –, que corresponde à cena inicial do II ato, durante a qual se assiste a uma cena de festa, com danças de pescadores e saloias. Refiro-me às versões editadas pelas casas Matta Júnior & Rodrigues e Buschmann & Guimarães, respetivamente em Lisboa e no Rio de Janeiro.<sup>228</sup> No que diz respeito aos títulos, a versão da Buschmann & Guimarães, utiliza *O burro do Sr. Alcaide : Opera Comica em 3 actos : Introducção do 2.º acto*,<sup>229</sup> enquanto a da Matta Júnior & Rodrigues nomeia o número *O burro do Sr. Alcaide : Introducção do 2.º acto* [...] e acrescenta-lhe a indicação [...] (*Canções populares*).<sup>230</sup>

Se, por outro lado, recorrermos a fontes como as coleções dos textos dos números musicais editadas pela Livraria Popular de Francisco Franco, verificamos que os números

---

<sup>228</sup> As duas versões diferem quanto às características gráficas e no facto do exemplar da edição lisboeta ser introduzido por uma capa ilustrada. Não se pode excluir a possibilidade disso também se verificar quanto ao exemplar da versão fluminense, cuja capa se terá provavelmente perdido. Para além destes, existe um pormenor musical que as distingue: um *decrescendo* assinalado nos dois compassos que antecedem a mudança de andamento para *Moderato molto*, que não existe na versão brasileira.

<sup>229</sup> Cyriaco Cardozo, "O Burro do Sr. Alcaide : Opera Comica em 3 Actos : Introducção do 2.º Acto," (Rio de Janeiro: Buschmann & Guimarães, s.d.), 3.

<sup>230</sup> Cyriaco de Cardozo, Gervásio Lobato, e D. João da Camara, "O Burro do Sr. Alcaide : Introducção do 2.º Acto : (Canções Populares)," em *O Burro do Sr. Alcaide* (Lisboa: Matta Junior & Rodrigues, s.d.), 1.

são identificados com referências como “Coro de entrada”, “Coplas de [...]”, “Terceto”, “Quarteto”, “Entrada de [...]”, “Final do 1.º ato”, “Entrega das insígnias”, “Dueto das gargalhadas”, “Couplet de [...]” e “Coplas da delicadeza”.<sup>231</sup> Apesar de algumas destas coleções terem sido editadas pouco tempo após a estreia da obra, a fidelidade dos nomes utilizados em cada número às intenções originais dos autores é questionável, já que, até prova em contrário, não se conformam à classificação adotada na fonte musical mais antiga, nem à da edição crítica do libreto.<sup>232</sup> Por outro lado, o facto deste tipo de publicações ter sido criado como suporte para a evocação daquilo que se passava em cena – podendo inclusivamente ser uma das fontes de informação utilizadas por quem não teria acesso ao espetáculo – pode justificar que alguns dos nomes utilizados remetessem para elementos dramáticos muito distintivos e, portanto, memoráveis. Exemplo disto serão as “Coplas da delicadeza” – que correspondem ao número musical da personagem Faísca, que canta, precisamente, o facto de ser “delicado” – ou a “Entrega das insígnias” – durante o qual o grupo de sebastianistas entrega um cetro e um manto à personagem do Boticário.

Considerando que a cópia de Manuel José da Silva é, quanto aos números musicais, a mais completa das fontes consultadas e, destas, aquela que inclui uma distribuição instrumental e vocal que leva a supor corresponder à composição inicial da obra, isto é destinada a ser apresentada por atores-cantores, coro e orquestra, adotá-la-emos como referência para a análise do processo de criação pelo compositor e libretistas. Assim sendo, verificamos que Ciríaco de Cardoso não utilizou a nomenclatura habitualmente empregue na classificação dos números musicais de obras do repertório francês de opereta, *opéra buffe*, *opéra-comique*, *vaudeville* ou outros géneros de comédia musical. Nestes casos são frequentes termos como “couplet” – que, em contextos lusófonos, pode surgir na variante “copla”, como é visível nos panfletos da Livraria Popular de Francisco Franco – ou elementos mais gerais que apontem para o número de intervenientes como “duo”, “trio”, “quatour”, “septour” – passíveis de surgir em tradução portuguesa –, bem como indicações que remetam para características formais, como “rondeau”, “air” ou “marche”. Nos índices das partituras destas obras é também possível encontrar-se números cuja identificação é feita associando classificações de índole

---

<sup>231</sup> Camara e Lobato, *O Burro do Sr. Alcaide*.; D. João da Camara e Gervasio Lobato, *Almanach do Burro do Sr. Alcaide para 1893* (Lisboa: Livraria popular de Francisco Franco, 1893).

<sup>232</sup> A edição crítica do libreto – D. João da Câmara e Gervásio Lobato, “O Burro do Sr. Alcaide,” em *Teatro Completo*, ed. Ana Rita Martins (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007). – limita-se a usar a expressão “Música n.º [...]”.

musical com outras de tipo dramático, tal como os exemplos que se referiu quanto à Livraria Popular de Francisco Franco. Para além de outro tipo de identificação dos números musicais, que não apenas a numeração de ordem, a fonte de 1895 inclui anotações manuscritas de ensaio com caligrafia distinta da do copista. Isto leva a deduzir que esta partitura tenha sido utilizada para uma produção da obra e não como prova para edição comercial da partitura. Por conseguinte, seriam dispensáveis indicações desse tipo.

A maioria dos exemplos musicais que serão apresentados ao longo deste texto foram extraídos do manuscrito de 1912, dada a sua correspondência com o de 1895, bem como ao facto de, tratando-se de uma redução para canto e piano, facilitar a visualização de grande parte dos pormenores em análise.

### **II.1.2. A pretensa portugalidade do libreto**

Outro aspeto a considerar nesta análise é o idioma em que o texto foi escrito. Recorde-se que o padrão de valorização do português enquanto língua utilizável em teatro por música durante a atividade de Ciríaco remonta ao período em que fundou companhias nos teatros Baquet e D. Afonso. Investindo inicialmente na tradução de teatro ligeiro, assim como de ópera, o passo a seguir seria a composição, de forma tão sistemática quanto possível, de repertório original em português. Os autores de *O burro do Sr. Alcaide* estariam, quanto a isto, em linha com os objetivos firmados pela reforma do teatro nacional desencadeada, na senda da revolução liberal, por Almeida Garrett a partir da década de 1830 (não obstante, as intenções de Garrett não se dirigissem concretamente aos géneros de comédia musical).<sup>233</sup> Ressalve-se que este objetivo só se terá efetivado relativamente tarde na carreira de Ciríaco atendendo a que esbarrava frequentemente com as necessidades levantadas pela realidade empresarial. Ao que tudo indica, durante último quartel do século XIX, o funcionamento do mercado português dos teatros ditos secundários mantinha os traços de meados do século, tal como Isabel Gonçalves os

---

<sup>233</sup> Segundo Isabel Gonçalves, para além da fundação do Conservatório Nacional e do Teatro D. Maria, a reforma de Garrett terá contribuído significativamente para: o aumento da produção e edição de originais por autores portugueses; aumento do interesse do público e proliferação de companhias e associações culturais, inclusive de tipo amador; a galvanização do debate sobre o tema através periódicos pela publicação de múltiplas “[...] correntes de opinião [que] pareciam convergir na convicção de que urgia incentivar e proteger a produção de repertório original português” (Gonçalves, “A Música Teatral na Lisboa de Oitocentos”, 40.).

descreve: a sua programação dependia quase absolutamente dos lucros de bilheteira, obrigando os empresários a recorrer primordialmente à tradução de obras de sucesso demonstrado, em detrimento da aposta cega na encomenda de originais, mormente de autores nacionais.<sup>234</sup>

Se a escolha da língua portuguesa faz suspeitar do seu pendor nacionalista, a eventualidade desse propósito é reforçada pelo próprio enredo da obra.<sup>235</sup> A ação de *O Burro do Sr. Alcaide* decorre em vários pontos da região de Lisboa, no início do século XIX, e assenta nas peripécias decorrentes das tentativas de Zacarias – mestre de Latim – de ludibriar o boticário do Altinho (Belém) Subtil Maduro, com vista a raptar a sua sobrinha Gina para com ela casar. Zacarias tem como cúmplice o seu aluno Fidelino, cujo verdadeiro interesse é roubar a jovem ao seu mestre e ser ele, sim, a desposá-la. O plano é conseguir afastar Maduro de casa, momento em que o rapto seria consumado. Para tal, organizam um jantar onde será servida uma pescada como prato principal, dentro de cuja barriga depositaram uma carta fictícia onde o remetente – nada mais, nada menos que o Rei D. Sebastião – atribui o título de Barão a Maduro e o convoca à praia do Bugio, em Oeiras – local onde deverá receber o monarca retornado. A fim de assegurar a verosimilhança da trama, a dupla de impostores convida D. Pacómio – chefe da seita de Sebastianistas – para o jantar. Zacarias e Fidelino precisam, contudo, do auxílio de Afonsa, a expedita criada de Maduro e que, sem saberem, é confidente e aliada de Gina. A verdade é que a jovem tem já um namorado: André – o filho desaparecido do Corregedor do Crime. A castidade de Gina é, no entanto, fervorosa e violentamente defendida pela sua tia, D. Mansa – irmã do boticário Maduro. Paralelamente, surge o Alcaide de Belém que, a braços com o seu animal de estimação adoecido – o burro Serapião – o vem colocar sob os cuidados do boticário do Altinho, cujas «habilidades» se estendiam ao âmbito da veterinária. E é perante a melhoria do estado de saúde do burro que o Alcaide usa a sua autoridade para ilibar Maduro da ordem de prisão de que fora alvo por despacho do Corregedor, molestado pela crença infundada de que o boticário tinha sido responsável pela morte do seu galo de estimação.

O intrincado enredo vai desenvolver-se ao longo de três atos através de sucessivas peripécias e equívocos de identidade criados pelo uso de disfarces. O burro acaba por ser

---

<sup>234</sup> Ibid., 59.

<sup>235</sup> Como referência para este trabalho usar-se-á a edição crítica do libreto de *O burro do Sr. Alcaide*: Câmara e Lobato, "O Burro do Sr. Alcaide."

dado como desaparecido no mar, exausto por ter servido de meio de transporte de Maduro desde Belém até à praia do Bugio. Zacarias e Fidelino também não terão sucesso: tal como Maduro (caído em desgraça aos olhos do Alcaide após o suposto desaparecimento do burro), são detidos no âmbito das averiguações do desaparecimento do filho do Corregedor – que, à exceção de Afonsa e Gina, ninguém sabia ser André. D. Mansa, por seu turno, vê-se envolvida na confusão ao julgar-se alvo dos desejos de esponsais de D. Sebastião. O que Mansa desconhecia é que aquele que julgava ser o Rei era, na verdade, o Alcaide, disfarçado com o fito de encontrar aquela que, havia tempos, tinha despertado a sua paixão após uma potente bofetada durante uma largada de touros na praia.

O problema só se resolve com a astuciosa intervenção de Afonsa: esta informa o Corregedor do regresso do filho e convence-o a amnistiar Maduro, levando-o, ao mesmo tempo, a aceitar o casamento entre o filho e a sobrinha do Boticário. O desfecho é coroado pelo reaparecimento do burro Serapião, que havia sido encontrado deambulando na praia, pelo meirinho Faísca.

A estrutura de *O burro do Sr. Alcaide* inclui, assim, quadros e personagens comuns a vários exemplos da comédia europeia desde o teatro da Antiguidade Greco-Latina até à *opera buffa* italiana oitocentista. Refiro-me, por exemplo, ao conflito entre criados e patrões; o burguês ambicioso que quer casar com a sobrinha que é herdeira de uma soma monetária, condicionando o amor entre esta e um jovem de estatuto social diferente; o representante da autoridade que é impotente e ridicularizado. Todavia, os autores do libreto compuseram esses expedientes acrescentando-lhes características que os fazem remeter para o contexto específico da cidade de Lisboa e suas periferias, quer em termos dos espaços geográficos em que a ação decorre, quer em termos das personagens:

[...] de grossas gargalhadas, como só as sabiam dar o nosso antigo capitão-mor, o corregedor, o alcaide, e o meirinho.

Tempos felizes eram esses em que não haviam problemas sociais a resolver. Nem os nossos bons avós sabiam o que isso fosse; não se estudava senão latim; o amor era simples, espontâneo; amava-se a mulher pela mulher, não se queria saber se era rica se dava posição ao homem, o que se queria era que fosse bonita, sadia; sobretudo *sadia*, gordita, corada[,] cabelo preto – característico nacional – desembaraçada, dando o seu *tabefe* de vez em quando, e aborrecendo desapiedadamente tudo que não fosse português de lei.

Graça, espírito, iguarias, vinhos, trajos, habitações, meios de locomoção, tudo português, tudo nosso, nada estrangeiro. É isto, esta nota nacional, a que reçuma [sic] de toda a peça

que sob o título de *O burro do senhor Alcaide* se representa atualmente no teatro da Avenida.<sup>236</sup>

Para além destas, os “sebastianistas” remetem evidentemente para Portugal e a sua mitologia, ao mesmo tempo que podem constituir uma crítica – problematizável, porém – ao historicismo de regresso ao teatro português nos últimos anos do século XIX.<sup>237</sup> Por outro lado, é bastante provável que algumas destas personagens sejam representações metafóricas de pessoas e grupos da sociedade portuguesa do período em que a obra foi criada.

Como se tentará demonstrar, também no plano musical terão sido utilizados padrões de composição generalizados na música europeia, paralelamente ao recurso sistemático a estratégias que poderão ser interpretadas como tentativas de criação de um estilo tipicamente português. Esse cunho foi aliás realçado nos discursos acerca da obra em estudo, tanto no âmbito jornalístico como no de carácter historiográfico. Isto poderá ter contribuído para que a associação entre *O burro do Sr. Alcaide*, os seus autores e, provavelmente, as obras que estes compuseram a seguir, e a eventual música tradicional portuguesa, fosse reificada como exemplo da pretensa escola de opereta nacional.<sup>238</sup>

Acrescente-se que a isto não terá sido alheia a colaboração precisamente com Gervásio Lobato e D. João da Câmara. Ambos eram dos mais influentes autores de teatro em Portugal e ambos desenvolviam atividade jornalística, em redes de sociabilidade assumidamente empenhadas na crítica aos governos das últimas duas décadas da monarquia constitucional portuguesa. É igualmente possível estabelecer conexões entre os vários tipos de discursos por estes produzidos e as linhas de atuação da chamada Geração de Setenta, e paralelismos com a ação de criadores como Henrique Lopes de

---

<sup>236</sup> Manuel Barradas, "O Burro do Sr. Alcaide," *O Occidente : Revista Illustrada de Portugal e do Extranjeiro*, 11/09/1891, 203.

<sup>237</sup> Luiz Francisco Rebello considera que “Foi com um drama histórico em verso dodecassilábico, cuja ação se reparte por cinco atos, *D. Afonso VI*, estreado em 1890 no Teatro de D. Maria II, que verdadeiramente se iniciou a trajetória dramatúrgica de D. João da Câmara. [...] A seu propósito, e de outros que o precederam, no mesmo palco e pela mesma companhia, animados de espírito idêntico (*O Duque de Viseu*, de Lopes de Mendonça, em 1886, *Leonor Teles*, de Marcelino Mesquita, em 1889, embora de escrita anterior) e lhe sucederam (*A Morta*, de Mendonça, e *Alcácer Quibir*, de D. João [da Câmara]), pôde falar-se numa ressurreição do género, moribundo desde o advento da Regeneração, que viera pôr na ordem do dia o «drama de atualidade»” (Luiz Francisco Rebello, *O Essencial sobre D. João da Câmara* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006), 31-33.).

<sup>238</sup> Exemplo disto será o discurso adotado por Luiz Francisco Rebello acerca da colaboração entre Ciríaco, D. João da Câmara e Gervásio Lobato: “E esta visão panorâmica da criação dramatúrgica de D. João da Câmara ficaria incompleta se omitíssemos a séria tentativa para a criação de uma opereta nacional empreendida em colaboração com Gervásio Lobato e o compositor Ciríaco Cardoso entre 1891 e 1894, de que resultaram *O Burro do Senhor Alcaide*, *O Solar dos Barrigas*, *Cocó*, *Reineta e Facada* (título depois alterado para *Bibi & Companhia*), *O Valete de Copas*, *Os Anos da Menina* e *O Testamento da Velha*” (ibid., 70-71.).

Mendonça, Rafael Bordalo Pinheiro, Augusto Machado, Miguel Ângelo Pereira, entre outros.

### II.1.2.1. Referências a pessoas reais

Tendo estreado cerca de um ano e meio após a publicação da lei que

[...] [Proibia] os espetáculos públicos ou representações teatrais, que contenham ofensas às instituições do estado ou seus representantes e agentes, [...] críticas injuriosas ao sistema monárquico-representativo [...], caricaturas ou imitações pessoais, referências diretas a quaisquer homens públicos ou pessoas particulares, ou ofensas ao pudor ou à moral pública [...] [,]<sup>239</sup>

um dos aspetos que mais terão contribuído para a associação de *O burro do Sr. Alcaide* a uma «portugalidade» é a hipótese de, na génese da sua personagem central – Subtil Maduro –, ter estado o objetivo de representar uma pessoa real da sociedade portuguesa de 1891: Pedro Augusto Franco (1833 – 1902), Conde do Restelo. Ambos se dedicavam ao desenvolvimento de produtos farmacológicos, Maduro como boticário do Altinho de Belém e Pedro Augusto Franco enquanto farmacêutico, proprietário da “Farmácia e Drogaria Conde do Restelo & C.<sup>a</sup> – Proprietários, Franco Filhos”, em Pedrouços (Belém).<sup>240</sup> Um dos seus medicamentos mais famosos foi o “Xarope Peitoral James”,<sup>241</sup> substância que encontraria uma possível réplica na “Grande fórmula da [...] tisana peitoral” do Boticário Maduro.<sup>242</sup> Outra semelhança diria respeito a distinções nobiliárquicas: Pedro Augusto Franco receberia o título de I Conde do Restelo por decreto de 17 de Fevereiro de 1887, do Rei D. Luís,<sup>243</sup> enquanto a Maduro seria atribuído o falso título de “Barão de São Maduro”,<sup>244</sup> desta feita por D. Sebastião.

Quais terão sido as razões da escolha do Conde do Restelo? Pedro Augusto Franco tornou-se um “[...] grande influente em Belém [...]”<sup>245</sup> e no país, através do

---

<sup>239</sup> Presidência do Conselho de Ministros, "Decreto Regulando as Condições dos Espectáculos Públicos, 29 de Março de 1890," em *Collecção official de legislação portugueza : Anno de 1890* (Lisboa: Imprensa Nacional, 1890), 165.

<sup>240</sup> *Nobreza de Portugal e do Brasil*, s.v. "Restelo (Conde do)."

<sup>241</sup> Ibid.

<sup>242</sup> Câmara e Lobato, "O Burro do Sr. Alcaide," 24.

<sup>243</sup> D. Luís I, "Registo Geral de Mercês do Reinado de D. Luís I, 1887," p. 292v-293f, Registo Geral de Mercês, Torre do Tombo Lisboa.

<sup>244</sup> Câmara e Lobato, "O Burro do Sr. Alcaide," 56.

<sup>245</sup> Luís Nuno Espinha Silveira e Paulo Jorge Fernandes, *D. Luís* (Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2012), 210.

desenvolvimento precoce de um percurso por instituições políticas que se entrecruzou com a sua carreira empresarial. Aos 18 anos contacta com o Duque de Saldanha (1790 – 1876) no movimento da Regeneração (1851) e filia-se no partido Progressista.<sup>246</sup> Ocupa vários cargos no poder local, como a presidência da Câmara do então concelho de Belém, e a de Lisboa, entre 1894 e 1897 e 1899 a 1901.<sup>247</sup> Integra também as duas câmaras do Parlamento, primeiro como deputado pelo círculo eleitoral de Belém, ascendendo a seguir, em 26 de Dezembro de 1895, à câmara alta, como Par vitalício do Reino.<sup>248</sup> Ocupou estes cargos em períodos posteriores à data da estreia de *O Burro do Sr. Alcaide*. Mas porventura aquele que motivou a sua representação na obra terá sido a presidência da Junta de Crédito Público e, por inerência, a da Caixa Geral de Depósitos, para os quais foi empossado em 17 de Março de 1881.<sup>249</sup> Por conseguinte, Pedro Augusto Franco terá sido um dos principais responsáveis pela gestão financeira do Reino nas últimas décadas do século XIX, o que, não obstante, não o fez descurar o investimento na sua farmácia. Esta seria “[...] premiada com medalhas de ouro e de prata, em várias exposições nacionais e estrangeiras”, abrindo a porta à exportação dos seus produtos para o Brasil, Espanha, França e Inglaterra.<sup>250</sup>

Não é despicienda a hipótese de que os autores de *O burro do Sr. Alcaide* tenham considerado que esta personalidade fosse exemplar no que concerne aos processos de ascensão social típicos desse período. Segundo Fernando Taveira da Fonseca

Ao percurso descendente desenhado pela nobreza antiga contrapõe-se a ascensão de outros estratos sociais que poderíamos considerar médios. [...] A progressão social ascendente, mesmo se tende para a obtenção de símbolos de prestígio próprios da nobreza, é proporcionada por mecanismos que vão paulatinamente subvertendo os critérios sobre que repousava a estratificação anterior.<sup>251</sup>

O mesmo autor explica que essa ascensão era amiúde operada no quadro de relações de interdependência entre o Estado e um contratador responsável pela prestação de serviços, cujos lucros seriam distribuídos por ambos de acordo com percentagens previamente

---

<sup>246</sup> *Nobreza de Portugal e do Brasil*.

<sup>247</sup> [Anónimo], "Pedro Augusto Franco", Câmara Municipal de Lisboa <http://www.cm-lisboa.pt/municipio/historia/presidentes> (acedido em 16/06/2015).

<sup>248</sup> *Nobreza de Portugal e do Brasil*.

<sup>249</sup> [Anónimo], "'Conselho de Sua Majestade' Foi o Terceiro Presidente da Caixa", Caixa Geral de Depósitos <https://www.cgd.pt/Institucional/Patrimonio-Historico/Noticias/Presidentes/Pages/Pedro-Franco-Conselho-Rei.aspx> (acedido em 16/06/2015).

<sup>250</sup> *Nobreza de Portugal e do Brasil*.

<sup>251</sup> Fernando Taveira da Fonseca, "Elites e Classes Médias," em *História de Portugal : O Liberalismo (1807 – 1890)*, ed. José Mattoso (Lisboa: Editorial Estampa, 1998), 396.



acordadas.<sup>252</sup> Estes processos – que define como exemplos de “clientelismo” – terão estado na base de

[...] variados [...] exemplos de rápida progressão intrageracional (ou seja, dentro do percurso biográfico de um indivíduo) na escala da riqueza, o que permite, na mesma geração ou nas sucessivas, a transformação dessa riqueza em capital simbólico (nobilitação).<sup>253</sup>

Ainda que a adequação da tese de Fernando Taveira da Fonseca ao caso específico de Pedro Augusto Franco extravase os limites deste trabalho, a possibilidade de que os criadores da obra em estudo tenham interpretado a atribuição do título de Conde do Restelo segundo um raciocínio compatível com o de Fernando Taveira da Fonseca não deve ser rejeitada. Ao consultar o *Registo Geral de Mercês* do rei D. Luís I constata-se que à atribuição de um título nobiliárquico correspondia o pagamento de uma soma monetária por parte do distinguido. Pedro Augusto Franco não foi exceção, primeiro na ascensão ao conselho do rei:

Hei por bem Fazer-lhe mercê do Título do Meu Conselho. [...] Fica obrigado ao pagamento de quantia de cento e vinte mil reis de direitos da mercê [...].<sup>254</sup>

Depois com a atribuição do título de Conte do Restelo:

Hei por bem Fazer-lhe mercê de o elevar à grandeza destes Reinos com o Título de Conde do Restelo em duas vidas. [...] Fica obrigado ao pagamento da quantia de oitocentos e quarenta mil reis de direitos de mercê [,] sendo em custo novecentos e vinte mil reis pela mercê do Título de Conde e cento e vinte mil reis pela segunda vida do mesmo título [...].<sup>255</sup>

Alguns dados que demonstram a possibilidade de se estabelecer paralelismos entre Pedro Augusto Franco e a personagem “Subtil Maduro” podem ser encontrados nos periódicos de Rafael Bordalo Pinheiro. Num primeiro exemplo, publicado em 13 de Maio de 1892, Rafael Bordalo Pinheiro faria uma associação entre *O burro do Sr. Alcaide* e os detentores de condecorações:

Com uma enorme concorrência, marulhante de vivo entusiasmo, realizou-se ontem no teatro da Avenida o benefício do notável maestro e nosso amigo Ciríaco de Cardoso. Representou-se o *Burro do Sr. Alcaide*, o eterno e sempre jovem *Burro* cuja eterna

---

<sup>252</sup> Ibid.

<sup>253</sup> Ibid., 397.

<sup>254</sup> D. Luís I, "Registo Geral de Mercês do Reinado de D. Luís I, 1881," p. 151v, Registo Geral de Mercês, Torre do Tombo Lisboa.

<sup>255</sup> D. Luís I, "Registo Geral de Mercês do Reinado de D. Luís I," p. 292v-293f, Registo Geral de Mercês, Torre do Tombo.

mocidade é o desespero de alguns dos seus irmãos muito mais condecorados mas muito menos prestimosos e inteligentes do que ele.<sup>256</sup>

Com este comentário, Bordalo Pinheiro não só realizaria publicidade positiva à obra e ao seu autor, como a sua leitura de personagem do “burro”, crítica a uma elite de “condecorados” a quem o caricaturista não reconhecia competência nem mérito suficientes. Sendo possível que esse não tenha sido o objetivo primário dos autores da obra, Bordalo Pinheiro mostra-nos que tal interpretação era possível.

Todavia, a próxima referência seria mais diretamente dirigida: n’ *O Antonio Maria* de 30 de Abril de 1896 (quase cinco anos após a estreia de *O Burro do Sr. Alcaide*) o fictício correspondente “Beltrão” entrevista a estátua do poeta Luís de Camões. Entre outras questões, pede-lhe opinião quanto ao uso que vinha a ser feito da sua figura enquanto símbolo de uma portugalidade ideal. O poeta responde:

[...] Quando vi a partida dos soldados que embarcavam para Lourenço Marques e para a Índia, lembrei-me das manifestações e folgares com que o povo de Lisboa festejou a partida da frota que foi para a África levando D. Sebastião e a flor da nossa nobreza, do nosso exército, a combater os inimigos da Fé! oh! aquele dia! como a praia do Restelo estava brilhante, pela alegria da multidão, pelo colorido dos trajes do povo! [...] Mas D. Sebastião perdeu nos areais da África a vida e a coroa de Portugal! Oh! a praia do Restelo é bem célebre!<sup>257</sup>

Quanto a esta “celebridade” da praia do Restelo, Beltrão refere:

Por causa dessa celebridade hei-de amanhã entrevistar também o Sr. Conde do Restelo. Às 2 da tarde encontro-o na sua farmácia...em Belém. [...] Vou retirar-me penhoradíssimo pelo seu afável acolhimento. Se porém eu disse alguma palavra menos correta, peço mil desculpas, Sr. Camões... (musica do *Burro do Sr. Alcaide*).<sup>258</sup>

Ao mesmo tempo que Beltrão nos remete para a música de *O Burro do Sr. Alcaide* – concretamente o n.º 16 “Sou delicado” (ato III, cena 8), cantado pelo meirinho “Faísca” –, induz o estabelecimento de relações entre a obra e o farmacêutico Pedro Augusto Franco.

O potencial de representação da sociedade portuguesa finissecular de *O burro do Sr. Alcaide* poderá justificar a sua popularidade que, de tão longaeva, seria reapropriada quase dez anos após a estreia para parodiar outros intervenientes na vida política do país. A 27 de Março de 1901, Bordalo Pinheiro ocuparia duas páginas d’ *A Paródia* com uma

---

<sup>256</sup> Rafael Bordalo Pinheiro, "A 100.ª do Burro ou O Triunpho de Serapião," *O Antonio Maria*, 14/01/1892, 456.

<sup>257</sup> Beltrão, "Luiz de Camões Entrevistado," *ibid.*, 30/04/1896, 174.

<sup>258</sup> *Ibid.*

caricatura d' "O Boticário do Altinho (do "Burro do Sr. Alcaide")",<sup>259</sup> desta vez em plena consulta (ver Anexo 1, p.131): o doente, cujas feridas estão cobertas por pensos com as inscrições "Comissões", "Manifestações", "Representações", recebe um frasco de medicamento das mãos do boticário – segundo Maria Virgílio Cambraia Lopes, uma caricatura do então presidente do conselho de ministros, Hintze Ribeiro;<sup>260</sup> no rótulo lê-se: "Agite: Progressistas; Regeneradores; Republicanos". O carácter crítico da alusão (e que se estende ao partido Republicano) torna-se ainda mais gritante através da citação direta do texto da opereta:

A droga manda a ciência  
Que se tome em jejum;  
Se mal não faz, paciência,  
Que bem não faz nenhum.

O doente que vem à consulta  
Sem receio da droga mortal.<sup>261</sup>

Estas citações correspondem a excertos do primeiro número musical de *O Burro do Sr. Alcaide*, com o qual Bordalo Pinheiro estabelece uma relação de "hipertextualidade" por via de um "*pastiche*" que funciona como cenário para, a seguir, caricaturar um representante da classe política portuguesa.<sup>262</sup> Segundo a interpretação de Cambraia Lopes, o autor estaria com isto a dizer que "A política é uma peça de opereta, sem rasgo de originalidade, com maus comediantes, num palco sem novidades".<sup>263</sup> em suma, os partidos políticos seriam vazios de soluções para os problemas de Portugal e a sua população.

Tanto o discurso do caricaturista como o dos libretistas e compositor de *O burro do Sr. Alcaide* seriam interpretações acerca da realidade que o reino experienciava. De acordo com David Marshal, se, por um lado, "the ways different groups in society use

---

<sup>259</sup> Rafael Bordalo Pinheiro, "O Boticário do Altinho: (do «Burro do Sr. Alcaide»)," *A Parodia*, 27/03/1901, 100-101.

<sup>260</sup> Lopes, *Rafael Bordalo Pinheiro*, 274.

<sup>261</sup> *A Parodia*, 27/03/1901, 100.

<sup>262</sup> Ao criar esta ilustração, Bordalo Pinheiro não terá tido por objetivo satirizar *O burro do Sr. Alcaide*, mas sim apropriar-se de uma das cenas da obra para criar um cenário. Este exercício parece enquadrar-se na definição de "*pastiche*" proposta em Gérard Genette, *Palimpsestes; La Littérature au Second Degré* (Paris: Éditions du Seuil, 1982), 40. O cenário criado através dessa estratégia vai, a seguir, albergar o processo crítico propriamente dito, que se concretiza através da "representação" e "transformação satírica" de uma pessoa e não de um texto – motivo que, de acordo com a nota de rodapé n.º 1 de *ibid.*, permite classificar todo o processo como "caricatura" e, não, como "*charge*".

<sup>263</sup> Lopes, *Rafael Bordalo Pinheiro*, 274.

celebrities to make sense of their social world can also be seen as a form of rationalizations”,<sup>264</sup> por outro, gera-se um paradoxo:

Can a parallel form of rationalization of the irrational – that is, positioning these undisciplined areas of human life within a prevalent and coherent worldview – explain the role and power of the celebrity?<sup>265</sup>

Por outras palavras, Bordalo Pinheiro e o trio Câmara, Gervásio e Ciríaco fazem a crítica das dinâmicas políticas em curso no final do século XIX em Portugal. Expõem aquilo que consideravam ser o vazio das propostas dos vários partidos políticos. Mas que alternativas propõem? Não só são dubiamente expostas, como também não apontarão modificações efetivas aos sistemas de funcionamento e estratificação social. Para todos os efeitos, a sua rede de sociabilidade enquadra-se, pelo menos, nas elites culturais e intelectuais de então e a lógica de organização social resultante do desenlace do enredo de *O burro do Sr. Alcaide* não corresponde a uma alteração de fundo, tão-pouco uma alteração mínima, da relação entre dominados e dominantes: os criados mantêm-se sob a dominação dos patrões que conservam o seu poder pela detenção do capital económico; a mulher continua subjugada ao poder patriarcal, por via do casamento dentro da mesma classe social, outorgado pela figura masculina.<sup>266</sup> O ridículo a que o Boticário Maduro é submetido não tem implicações efetivas sobre o seu posicionamento na hierarquia social representada na história. Do ponto de vista da realidade, a consequência desse tipo de representações será a dissuasão de arrojos revolucionários das classes dominadas face às dominantes, por outras palavras, a manutenção da lógica essencial de funcionamento das relações sociais.<sup>267</sup>

---

<sup>264</sup> David Marshall, *Celebrity and Power : Fame in Contemporary Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 52.

<sup>265</sup> Ibid., 54.

<sup>266</sup> Paula Gomes Ribeiro considera que, durante o século XIX, as práticas líricas podem ser encaradas “[...] como um índice da necessidade de reprodução da ordem social e da preservação de normas e valores morais associados à burguesia ou, mais especificamente, [...] da manutenção da estratificação de gênero e da centralidade do núcleo familiar decorrente das formas de sociabilidade patriarcal” (Paula Gomes Ribeiro, “Repensar os Cânones de Representação da Família e do Gênero nas Práticas Líricas,” *Sociedade e Cultura* 15, n.º 1 (2012): 165.).

<sup>267</sup> “As ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-se das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante” (Bourdieu, *O Poder Simbólico*, 7.).

A audácia dos autores de *O burro do Sr. Alcaide* em desafiar a “lei da rolha” de 29 de Março de 1890 pode então ser lida como o normal exercício das suas funções enquanto membros da classe dominante (ainda que numa facção dominada da mesma),<sup>268</sup> nomeadamente a produção e mediatização de discursos que afinal consistiam naquilo a que Pierre Bourdieu designaria de “eufemizações” de uma organização da sociedade essencialmente igual àquela que na altura vigorava.<sup>269</sup>

### II.1.2.2. O sebastianismo

A presença do sebastianismo em *O burro do Sr. Alcaide* parece ter sido uma estratégia para criticar a monarquia constitucional resultante da Revolução Liberal portuguesa. A obra contém elementos passíveis de serem interpretados como caricaturas por um lado da ação das classes detentoras do poder em Portugal até aos últimos anos do século XIX, mas também da credulidade e, portanto, da permissividade da maioria da população face às primeiras.

A estratégia adotada pelos autores da obra em estudo foi o estabelecimento de uma relação de hipertextualidade com a comédia *As profecias do Bandarra* (1845) de Almeida Garrett.<sup>270</sup> Existem vários aspetos comuns nos enredos de ambas as obras: a centralidade da personagem de um boticário; a proibição parental do namoro de um casal de jovens; a catalisação da ação através de personagens representantes de classes sociais baixas (no primeiro caso “Afonso”, a criada; no segundo, “Ana da Trouxa”, uma contrabandista); e, ainda, a farsa subjacente às seitas de Sebastianistas, respetivamente encabeçadas por “D. Pacómio” e “Procópio”, que afirmavam aguardar o regresso do rei D. Sebastião após terem identificado as personagens (no caso d’*O Burro*) do jovem “André” e (no caso d’*As profecias*) do sapateiro “Tomé” como portadoras do aviso disso mesmo.

Os autores terão querido fazer de Almeida Garrett um símbolo da eventual frustração da revolução liberal portuguesa. A tentativa de reforma idealizada pelo

---

<sup>268</sup> Ibid., 8.

<sup>269</sup> Ibid., 10.

<sup>270</sup> Cf. Almeida Garrett, “As Prophecias do Bandarra,” em *Theatro*, ed. Theophilo Braga (Lisboa: Empresa da Historia de Portugal, 1904), 2-71.

dramaturgo seria a concretização artística dos preceitos emanados do liberalismo político instaurado a partir da década de 1820. A um nível mais amplo, basear-se-ia na afirmação do racionalismo positivista burguês, contra o sistema de crenças subjacente ao domínio da aristocracia do Antigo Regime. O historicismo teatral seria o método preconizado. As aspirações em torno da Revolução saíam frustradas, na medida em que os interesses da aristocracia dariam lugar aos de outros grupos de influência pertencentes precisamente à classe burguesa, de entre políticos, empresários e financeiros, também com implicações para a Casa Real. Se, no plano simbólico, esta última constituía o cerne da identidade nacional, a sua ligação a processos políticos e económico-financeiros menos transparentes daria o mote para o questionamento do funcionamento e idoneidade do regime monárquico constitucional.

Efetivamente, um neo-historicismo surgiria nos últimos anos do século, após o período de relativo declínio deste tipo de tendências. Autores como Henrique Lopes de Mendonça e Marcelino Mesquita, mas também D. João da Câmara, retomariam a prática de tomar episódios da história do país como temas para os seus dramas. Considerando-a um exemplo de saudosismo, Luiz Francisco Rebello vê nela uma reação desse conjunto de dramaturgos aos discursos políticos coevos que interpretam como incapazes de concretizar “o sonho imperialista do «mapa cor-de-rosa»”.<sup>271</sup> Por conseguinte, a invocação de períodos e figuras de um passado considerado glorioso teria evidentes objetivos identitários, inclusive na comédia musical, através das várias tentativas de construção de uma opereta nacional de que, na opinião de Rebello, *O burro do Sr. Alcaide* seria exemplo.<sup>272</sup> O mesmo autor considera existir paralelismo entre as personagens-tipo presentes na produção dramática de D. João (citando *Os Velhos*, *O Ganha-Perde*, *A Triste Viuvinha*) e aquelas que aparecerão nas obras criadas em parceria com Gervásio Lobato e Ciríaco de Cardoso.<sup>273</sup> Rebello acrescenta que, tal como *As profecias do Bandarra*, *O burro do Sr. Alcaide* seria “uma caricatura do sebastianismo”,<sup>274</sup> todavia, importa discutir um pouco o significado do mito sebástico nesta obra.

Em termos gerais, a temeridade de D. Sebastião despoleta a formulação de interpretações ambivalentes: um rei inegavelmente corajoso, a sua capacidade de gestão militar e inexperiência são questionáveis. Coloca-se em confronto o idealismo do projeto

---

<sup>271</sup> Rebello, *O Essencial sobre D. João da Câmara*, 39.

<sup>272</sup> *Ibid.*, 71.

<sup>273</sup> *Ibid.*

<sup>274</sup> *Ibid.*

de expansão portuguesa e a inconsistência do mesmo quanto às reais capacidades humanas, militares e materiais disponíveis para o concretizar. Por conseguinte, se depois de 1820, o sebastianismo se tornou incompatível com o racionalismo das correntes de pensamento dominantes no país,<sup>275</sup> a representação em *O burro do Sr. Alcaide* da fé do boticário Maduro na seita de Sebastianistas pode ter constituído uma caricatura, sim, de todas as formas de crença acrítica na ação dos grupos de poder do final do século XIX.

Por outro lado, essa caricatura parece também ser operada e intensificada pela transmutação do rei D. Sebastião na figura do burro “Serapião” – animal que não faz parte do enredo de *As profecias do Bandarra*. Para além da semelhança entre os nomes, ambos têm em comum ter-se perdido, contudo, só o burro regressará. Tal como profetizado no mito sebastianista, o seu reaparecimento terá lugar numa praia e coincidirá com restabelecimento do equilíbrio da trama. Isto leva a questionar a existência de uma moral subliminar à inclusão do animal no enredo. Ao longo da História, o burro tem sido utilizado enquanto animal de carga, o que nos remete para a realidade do trabalho dos grupos sociais de estratos mais baixos. Desta feita, a substituição de D. Sebastião pelo burro Serapião leva a deduzir a inconsistência do monarca enquanto *Deus ex machina*. Na mensagem presente em *O burro do Sr. Alcaide*, não seriam pois o rei, os políticos, a aristocracia, ou mesmo um mito, os atores da mudança. Para levar a cabo as reconfigurações políticas eventualmente preconizadas pelos autores, seria sim convocado o «povo».

Não obstante, segundo a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, uma «burra» pode, para além de “fêmea do burro”, ser um “cofre-forte para guardar dinheiro, papéis, documentos, objetos preciosos, etc.”.<sup>276</sup> Tal como o boticário Maduro foi encarregado pelo Alcaide de Belém de cuidar do seu burro adoentado, Pedro Augusto Franco teria influência sobre a saúde das contas públicas, no âmbito das suas responsabilidades na Caixa Geral de Depósitos.

Não será improvável que os autores de *O burro do Sr. Alcaide* tenham querido fazer dessa imagem o hipotexto da obra,<sup>277</sup> na medida em que esta circulava pelos

---

<sup>275</sup> Tais como o “[...] liberalismo, o socialismo, a democracia, etc., — ideologias igualmente não destituídas de elementos míticos, mas geralmente bem disfarçados sob estruturas racionais” (José Van den Besselaar, *O Sebastianismo – História Sumária* (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério da Educação, 1987), 161.).

<sup>276</sup> *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Lisboa: Editorial Enciclopédia, s.d.), s.v. “Burra.”

<sup>277</sup> Genette, *Palimpsestes*, 12 e ss.

periódicos de 1891 enquanto caricatura da situação económica do país. Veja-se, mais uma vez, o exemplo de uma publicação de Rafael Bordalo Pinheiro (ver Anexo 2, p.132):

A miséria é grande, é enorme; o comércio parado; as indústrias moribundas; o país agonizante – e os agiotas sem descerem da burra!<sup>278</sup>

Esta hipótese é reforçada por outras caricaturas de Bordalo Pinheiro, nas quais o ilustrador realiza o movimento inverso, ao transformar a obra em estudo no hipotexto de uma caricatura sua (ver Anexo 3, p.133): em “A única salvação. Variações sobre o Burro do Sr. Alcaide”, o rei D. Carlos surge no papel de Alcaide de Belém, dando ordens ao banqueiro Henry Burnay (agora como Boticário Subtil Maduro) para que cure a doença do seu burro Serapião, desta feita retratado com a inscrição “Finanças” marcada no dorso.<sup>279</sup> Seguindo a linha de Genette, este exemplo é interessante por nele coexistirem também elementos paratextuais e intertextuais.<sup>280</sup> Exemplo dos primeiros é o título do artigo, ao ser orientador de uma leitura atendendo, neste caso, às características da opereta em causa; como exemplo de intertextualidade temos a citação do seu libreto, transferida para a voz de D. Carlos: “Ou curas o Serapião ou vais para a cadeia.”<sup>281</sup>

É altamente provável que os autores de *O burro do Sr. Alcaide* tivessem consciência do potencial intertextual entre a obra e os discursos nos periódicos. Não só porque o influentíssimo jornalista e caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro era um dos membros das redes de sociabilidade de Ciríaco de Cardoso, mas também porque D. João da Câmara e Gervásio Lobato desenvolviam trabalho jornalístico em simultâneo à sua atividade dramatúrgica. É igualmente provável que, tal como José Miguel Sardica considera,

Superando os simples literatos românticos ou noticiaristas de folhetim, os jornalistas assumiram-se então como intelectuais ativos na vanguarda da mutação da vida pública, que se atingiria não pelo culto das letras para as elites, mas através de uma militância ética forte, conquistando e doutrinando diariamente os espíritos no caminho da consciencialização e da revolução.<sup>282</sup>

Meses antes da estreia, a 31 de Janeiro de 1891, deu-se a revolta que constituiria uma primeira tentativa de instauração de um regime republicano em Portugal. Esta não

---

<sup>278</sup> Rafael Bordalo Pinheiro, “A Monstruosa Burra do Paiz,” *O Antonio Maria*, 09/07/1891, 149.

<sup>279</sup> Rafael Bordalo Pinheiro, “A Única Salvação. Variações sobre o Burro do Sr. Alcaide,” *O Antonio Maria*, 14/01/1892, 340-341.

<sup>280</sup> Cf. os conceitos “paratextualidade”, em Genette, *Palimpsestes*, 10-11., e “intertextualidade”, em *ibid.*, 8-9.

<sup>281</sup> *O Antonio Maria*, 14/01/1892, 340-341.

<sup>282</sup> Rui Ramos cit. por José Miguel Sardica, “O Poder Visível: D. Carlos, a Imprensa e a Opinião Pública no Final da Monarquia Constitucional,” *Análise Social* XLVII, n.º 203 (2012): 348.



alcançaria sucesso, todavia consubstanciaria um importante exemplo do caminho que a realidade política portuguesa tomaria nos anos seguintes, até à queda da monarquia, em 1910.

Em suma, é provável que o sebastianismo tenha sido tratado em *O burro do Sr. Alcaide* como um símbolo da inconsistência dos discursos políticos dominantes na sociedade finisecular oitocentista em Portugal. Na perspectiva de David Marshall, desde o final da Revolução Francesa que as sociedades ocidentais tomaram uma consciência mais profunda do poder da “multidão”:

For crowd theorists writing in the late nineteenth and early twentieth centuries, it heralded not the birth of the crowd but the birth of the power of the crowd. Up to that point in history, most popular uprisings had been ineffectual in transforming society. Indeed, the goals of the prerevolutionary crowd tended to be issue specific, never possessing the sweeping breadth of the demands for change that were central to the revolutionary crowd. The revolution had politicized the nature of the crowd, thereby making it a political force that could rival other power structures and other symbols of authority and legitimation.<sup>283</sup>

Neste sentido, é credível que os autores da obra tivessem a perfeita noção do poder dos discursos críticos ao *status quo*. *O burro do Sr. Alcaide* será um exemplo de como um objeto artístico – no caso, uma opereta – pode ser produzido e recebido enquanto parte integrante dos sistemas comunicacionais galvanizadores de transformações políticas e sociais.

### **II.1.3. Estrutura geral dos números musicais**

É possível identificar alguns padrões na estrutura dos atos de *O burro do Sr. Alcaide*. Cada um tem início com uma secção instrumental seguida de um número coral. Quanto aos atos I e II essa secção instrumental é individualizada respetivamente através de um prelúdio e de um entreato, designações que aliás são assumidas nos manuscritos de referência. Ainda que o mesmo não suceda no caso do primeiro número do III ato – n.º 14 – o compositor dá-lhe início através de uma secção de noventa e seis compassos exclusivamente instrumentais. A delimitação do final dos três atos segue também uma opção comum: um número musical onde participa o total das personagens. Este tipo de configuração encontra antecedentes, por exemplo, nas três obras que precederem a estreia

---

<sup>283</sup> Marshall, *Celebrity and Power*, 28.

de *O burro do Sr. Alcaide* na temporada de 1891 do Teatro da Avenida: *Le Droit du Seigneur*, *François les Bas Bleus* e *La Grande Duchesse de Gérolstein*.<sup>284</sup>

No que diz respeito à distribuição de números musicais, o I ato é aquele que contém maior diversidade, com oito números, já que o III tem apenas quatro e o II, embora o ultrapasse em termos de quantidade (nove), fá-lo através da repetição do n.º 10 e não pela apresentação de material diferente. É possível individualizar cada número segundo quatro tipologias fundamentais: instrumentais, corais, solísticos e de conjunto. Dentro destes últimos podemos ainda observar variações como duetos, trios, quartetos e *tutti*. Estas estruturas seguem os modelos mais comuns no teatro musical europeu do último quartel do século XIX, nomeadamente a opereta:

Número musical	Incipit	Personagens	Tipologia formal <sup>285</sup>
Prelúdio			Instrumental
Ato I			
N.º 1	É pisar pisar	Boticários (S, T, B), 1.º doente, 2.º doente, Afonsa	Coral Copla a solo
N.º 2	Trémulo estou	Faísca	Copla a solo
N.º 3	Um relógio andar sem corda	Fidelino, Afonsa, Zacarias	Trio
N.º 4	Se à tia um peralta indigesto	Gina	Copla a solo
N.º 5	Um doente que vem à consulta	Gina, André e doentes (T, B)	Trio
N.º 6	Nós somos sete apenas sete	Sete sebastianistas (Zacarias, Fidelino, Maduro, D. Pacómio e três coristas)	Coral
N.º 7 Final 1.º ato	O que será	Maduro, Sebastianistas, Fidelino, Zacarias, Afonsa, André, Gina, D. Pacómio, D. Mansa, coro (T, B)	<i>Couplet</i> final
Ato II			
Entreato	Ah...Lalala	Homens (T), Coro (S, T, B)	Instrumental [com intervenção do coro <i>a bocca chiusa</i> ]
N.º 8	Lalala...Dançar que a dança é descanso	Voz, pescadores, festeiros, povo de ambos sexos (Coro)	Coral / Solo
N.º 9	Viva o senhor alcaide	Festeiros, pescadores, povo, Alcaide	Coral
N.º 10	À procura d'um tratinho	D. Mansa, Gina, Afonsa, André	Quarteto
N.º 10 bis	À procura d'um tratinho	D. Mansa, Gina, Afonsa, André	Quarteto
N.º 10 tris	[não cantado]		Instrumental

<sup>284</sup> É possível encontrar este padrão em exemplos posteriores a *O burro do Sr. Alcaide*, como a opereta *O Tição Negro*, com música de Augusto Machado (1845-1924) e libreto de Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931), estreada em 1902, também no Teatro da Avenida, e que foi analisada em Gomes, "A Opereta em Portugal na Viragem para o Século XX".

<sup>285</sup> As tipologias utilizadas nesta coluna são da minha responsabilidade e, portanto, não são citações das fontes consultadas.

N.º 11	Eis aqui este manto d'arminho	Zacarias, Fidelino, D. Pacómio	Trio
N.º 12	Ó pomba formosa	Fidelino, Zacarias, Afonsa	Trio
N.º 13 Final 2.º	Terrível momento	Coro (T, B), Gina, André, Fidelino, Zacarias, D. Mansa, Maduro, Alcaide, Faísca	<i>Couplet</i> final
Ato III			
N.º 14	Eia basta já de sono	Homens, Mulheres	Instrumental / Coral
N.º 15	Maduro na verdade	Gina	Copla a solo
N.º 16	Sou delicado	Faísca	Copla a solo
N.º 17	Sem ter birras	Alcaide, Faísca, Maduro, André, Gina, D. Mansa, Afonsa, D. Pacómio, Sebastianistas	<i>Couplet</i> final

Tabela 3 - Números musicais de *O burro do Sr. Alcaide* e respetivas tipologias.

*O burro do Sr. Alcaide* contém três números instrumentais: o prelúdio, o entreato que introduz o II ato e a secção inicial do n.º 14 (o primeiro número do III ato). Creio que a sua função possa ser explicada utilizando a categorização proposta por Isabel Gonçalves no seu estudo sobre a obra musical de Joaquim Casimiro Júnior.<sup>286</sup> Ainda que se refira a música em obras de teatro declamado, o instrumento que concebe pareceu aplicável à análise dos mecanismos musicais empregues em *O burro do Sr. Alcaide*. Os três números instrumentais desta opereta podem, por conseguinte, ser entendidos como estruturadores da ação dramática, uma vez que parecem ter configurado “[...] um sinal claro aos espectadores de que a representação ia começar ou ter o seu reinício.”<sup>287</sup> Contrariamente a parte significativa das práticas analisadas por esta autora,<sup>288</sup> em *O burro do Sr. Alcaide* existe uma relação musical entre estes números e os que lhe sucedem. O prelúdio apresenta material que será reutilizado em números posteriores, seguindo o que, à época, era prática nos géneros operáticos italianos e franceses, bom como no teatro musical dito ligeiro, do qual a opereta francesa era paradigma. No que concerne ao entreato da obra em estudo, tem uma relação de continuidade musical com o número coral que dá início ao II ato. Quanto à secção inicial do n.º 14, é óbvia a sua dependência do mesmo, enquanto sua parte constitutiva. Em suma, a função deste tipo de números será consequente do seu

<sup>286</sup> Cf. o subcapítulo “Os números musicais : Categorias, formas e funções” de Gonçalves, “A Música Teatral na Lisboa de Oitocentos”, 174-220.

<sup>287</sup> Ibid., 175.

<sup>288</sup> Em ibid., 176., a autora refere que, na década de 1860, era comum a encomenda de música teatral não incluir a composição de prelúdios e entreatos. Uma vez que a função destes era a de alertar o público para o início de cada parte dos espetáculos, a sua composição era por vezes atribuída a músicos das orquestras dos teatros, sendo também frequente o recurso a prelúdios e entreatos pré-existentes. Esta prática teria como consequência a não conformidade entre os materiais musicais dessas peças e os da obra em apresentação. O facto da autora se referir a obras de teatro declamado pode explicar que os modelos que propõe e a recolha historiográfica que desenvolveu não se adaptem completamente a casos como o de *O burro do Sr. Alcaide*.

carácter puramente instrumental, contrastante portanto com a natureza coral daqueles que lhes sucedem.

Recorrendo outra vez à teorização de Isabel Gonçalves, os números de tipo solístico em *O burro do Sr. Alcaide* constituem momentos em que a música é “um fim em si mesmo”.<sup>289</sup> Correspondem a situações em que a ação dramática é suspensa por interrupção do diálogo entre as personagens, para dar lugar a um número vocal. Por via da criação dessa cesura entre a continuidade dramática e a música,

[...] [estes números] constituíam um território livre, autónomo e com regras próprias para o exercício irónico e a criação de trocadilhos e duplos sentidos. Não é raro encontrar enredos esquemáticos e diálogos elementares contrabalançados com coplas espevitantes de humor, subvertendo a hierarquia funcional dos dois planos textuais. O texto declamado passa a pretexto, uma trama produzida exclusivamente para sustentar as coplas enquanto verdadeira substância do espetáculo.<sup>290</sup>

Na opereta em estudo, encontra-se cinco exemplos deste tipo: a segunda parte do n.º 1 e os números 2, 4, 15 e 16. Todos eles são utilizados para fazer a apresentação de personagens, quer por elas mesmas, quer indiretamente por outras (é o caso do n.º 4, em que Gina dá a conhecer D. Mansa, e do n.º 15, em que Gina, disfarçada de Maduro, o apresenta). Embora seja cantado por sete intervenientes, o n.º 6 parece seguir a mesma lógica, uma vez que funciona como apresentação dos sete sebastianistas. O facto de cantarem em uníssono pode levar a intuir que, do ponto de vista da sua importância dramática, sejam uma única personagem, evidentemente múltipla por ser composta por mais do que uma pessoa, mas singular em termos de personalidade e ação.

Ainda no que diz respeito à estrutura dos números vocais a solo, verifica-se uma preferência pela alternância entre dois blocos temáticos, que representarei com o esquema «AB». Para além destes, também os números 8, 9 e 11 apresentam esta estrutura. O texto da secção A é geralmente alterado a cada repetição da respetiva música, enquanto o de B – refrão – se mantém fixo. É pois provável que o compositor tenha escolhido a popular forma “canção” que, dada a sua simplicidade e carácter repetitivo, possuiria características adequadas a uma fácil memorização dos respetivos conteúdos musicais e textuais e, eventualmente, a rápida compreensão dos seus significados. Para além disso, sendo uma das formas mais frequentes no repertório dito popular, à sua escolha não terá

---

<sup>289</sup> Ibid., 212.

<sup>290</sup> Ibid., 213-214.

sido alheia a vontade de promover o acesso, tão amplo quanto possível, a camadas diversificadas de público.

Esta opereta contém também dois números de conjunto que podem ser explicados atendendo ao objetivo da música como um fim em si mesmo: são eles os números 3 e 10. Apesar da continuidade da ação não depender da sua existência, a sua importância residiria provavelmente na empatia que promoviam entre o que se passava em cena e o público. No primeiro caso, as personagens intervenientes (Fidelino, Zacarias e Afonsa) utilizam a metáfora “Um relógio andar sem corda” para se referirem à indispensabilidade do dinheiro para que a vida continue. A possibilidade de se transpor esta interpretação para a realidade das vidas das pessoas que assistiam ao número não pode ser descartada, sendo que a própria música contribui para essa associação através do emprego do tópico da música popular. Por sua vez, o n.º 10 funciona como a primeira entrada de quatro personagens principais (D. Mansa, Gina, Afonsa e André) após o início do II ato. O número informa imediatamente o público das intenções deste grupo – “À procura / Dum tratinho / Desde o Altinho” – que persegue o boticário Maduro (o “tratinho”) até à praia do Bugio, para onde este havia sido convocado através da carta lida no n.º 7 (o número final do I ato). Note-se que, logo após o número, o seu sentido é repetido na primeira intervenção declamada de Gina – que começa com a expressão “Em resumo” –<sup>291</sup> que pode ter tido por objetivo sinalizar um momento de recapitulação da trama até aí em causa.

O n.º 10 será repetido por duas vezes: a primeira, encerrando a mesma cena que introduziu (cena 5 do II ato), durante a qual D. Mansa, Afonsa, Gina e André chegam à praia, à procura de Maduro; a segunda, na cena 9 do II ato: o número ressurgue numa versão exclusivamente instrumental, quando o boticário já se encontra sozinho na praia, aguardando a chegada dos sebastianistas. Originalmente vocal transforma-se agora naquilo que Isabel Gonçalves definiu como “música como meio expressivo.”<sup>292</sup> Esta incidência sucede a seguinte fala de Maduro: “Bem sei; sou sagrado, mas é enquanto tu não fores à praia... Que dia fatal este!... O que hei-de eu fazer à minha vida!”<sup>293</sup> O

---

<sup>291</sup> Câmara e Lobato, “O Burro do Sr. Alcaide,” 69.

<sup>292</sup> “A música como meio expressivo constitui um dispositivo com uma equivalência cénica semelhante à que se pode obter com a manipulação da luz no palco [...]: promover de forma subtil (e sem que por vezes o público se aperceba) espaços de intimismo, de fechamento ou de enfoque, ou, por outro lado, de abertura e expansão, para orientar a leitura emocional dos espectadores face à cena” (Gonçalves, “A Música Teatral na Lisboa de Oitocentos”, 211-212.).

<sup>293</sup> Câmara e Lobato, “O Burro do Sr. Alcaide,” 79.

Boticário tinha acabado de mentir ao Alcaide fazendo-o crer no sucesso do tratamento do seu burro. Na verdade, tê-lo-ia levado à exaustão ao fazer dele seu meio de transporte desde Belém até à praia. A reminiscência do n.º 10 terá sido o método escolhido por Ciríaco de Cardoso para recordar o público que Maduro estaria encurralado não apenas pela sua mentira, mas também por ter D. Mansa, Gina, Afonsa e André, no seu encalço. Os autores de *O burro do Sr. Alcaide* adotam aqui o mesmo tipo de dispositivo musico-dramatúrgico utilizado, por exemplo, por Jacques Offenbach no n.º 10 (bis) de *La Grande-Duchesse de Gérolstein* ou no n.º 11 (bis) de *Barbe-Bleue*,<sup>294</sup> e que, segundo Isabel Gonçalves, era já comum na década de 1850, em Portugal.<sup>295</sup> Esta autora acrescenta que o uso dos *mélodrames* ou “harmonias” (como amiúde eram identificados nas partituras de música de cena de obras teatrais lusófonas) passou a ser mais parcimonioso, sobretudo a partir da década de 1840, com a decadência do melodrama enquanto género dramático (cujo nome se deveu ao recurso extensivo a esta estratégia):

[...] o seu grau de interferência na representação, o perigo de, pela ilustração, saturar pela redundância o conteúdo dramático do texto e da representação, e a ausência de uma justificação narrativa a sustentá-lo terão sido inibidores de uma utilização mais intensa e assumida do *mélodrame* pelos dramaturgos [...].<sup>296</sup>

De facto, o tris do n.º 10 constitui o único exemplo do recurso ao *mélodrame* em *O burro do Sr. Alcaide*.

A obra é concluída com o n.º 17:

Sem ter birras, sem ter manhas  
 Meu jerico Serapião  
 Era filho das entranhas  
 De seu pai e seu patrão  
 [...]  
 Eu não caio  
 Sempre a trote, sempre a trote  
 E tão leve como um raio.  
 [...]  
 A história, oiçam lá, ah! ah!

<sup>294</sup> No bis do n.º 10 de *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, o *mélodrame* é utilizado como transição entre uma cena em que foram expressas as pretensões amorosas da personagem Grã-duquesa relativamente ao soldado Fritz e aquela que se inicia com o surgimento do seu estado-maior e do seu preceptor, acompanhados pelo príncipe com o qual os primeiros a querem fazer casar. O número musical parece acentuar o conflito de interesses entre a monarca e os seus conselheiros (Offenbach et al., *La Grande-Duchesse*, 174 e ss.). No caso do bis do n.º 11 de *Barbe-Bleue*, replica-se instrumentalmente o número musical que corresponde ao protesto da rainha Clémentine face ao objetivo do marido – o rei Bobèche – querer forçar a filha a um casamento dinástico; o *mélodrame* corresponde, neste caso, ao anúncio da chegada do príncipe com quem o Rei quer casar a princesa Hermia, recordando o público de que o acordo nupcial contará com a resistência da Rainha (Jacques Offenbach, Henri Meilhac, e Ludovic Halévy, *Barbe-Bleue* (Paris: E. Gérard et Cie., s.d.), 131.).

<sup>295</sup> Gonçalves, "A Música Teatral na Lisboa de Oitocentos", 203-212.

<sup>296</sup> Ibid., 212.

[...]  
Assim não virá, não virá,  
Tão cedo outro cá.

Cada estrofe vai sendo cantada pelo Alcaide e, a seguir, repetida pelas restantes personagens. A estrutura do número baseia-se, assim, na repetição de uma secção A, correspondente à primeira estrofe. As suas duas ocorrências são intercaladas por duas secções, cada uma com novo material musical e textual, estrutura que pode ser esquematizada da seguinte forma: AABAAC. Trata-se, afinal, do *couplet* final, tipicamente utilizado na comédia musical francesa como número de encerramento de uma ato. Tal como a canção, tem um perfil memorável gerado pelas reincidências de A. Utilizando a terminologia de Isabel Gonçalves funcionará como “remate” do espetáculo, durante o qual os intervenientes convocam o público à audição da história do burro, gerando, por conseguinte, uma descontinuidade na ilusão dramática.<sup>297</sup> Constitui, enfim, outro momento de música como um fim em si. Não é óbvio que este número tenha funções moralizantes ou de recapitulação. A “história” não efetivamente é contada. Parece, sim, acontecer a apoteose do burro reaparecido, finalmente nomeado “Serapião”, e com ele são resolvidos todos os problemas da trama. À semelhança de D. Sebastião, o burro Serapião regressara numa praia, trazendo consigo um novo equilíbrio. Intui-se a possibilidade do burro ser afinal uma metáfora das aspirações dos autores a uma nova realidade, a um novo bem-estar para o país.

#### II.1.3.1. Perfis vocais

A análise das linhas vocais de *O burro do Sr. Alcaide* permite discernir outros padrões de composição. Primeiramente, o compositor parece ter optado sobretudo por uma escrita de tipo silábico, fazendo corresponder a cada sílaba textual um valor rítmico e altura melódica. No que à construção das frases musicais diz respeito, é ainda observável a predominância de sucessões de figuras rítmicas iguais, bem como a repetição de células rítmico-melódicas simples. Não se observa passagens virtuosisticamente complexas (por exemplo, *coloratura*), o que dispensa os intérpretes de competências técnicas sofisticadas. Esta relativa simplicidade poderá estar relacionada com o carácter satírico da obra, cuja efetividade (tal como nos géneros satíricos franceses) está

---

<sup>297</sup> Ibid., 218-220.

dependente da clareza com que o texto de cada número musical é enunciado. Por outro lado, grande parte desta música parece corresponder a uma vontade de aproximação às características daquela que era considerada a música popular tradicional portuguesa (o que será alvo de análise mais aprofundada nas secções II.1.3.2. e II.1.3.3 desta dissertação).<sup>298</sup>

Atendendo aos âmbitos totais de cada linha vocal, é possível compreender a maioria destas atendendo às tipologias mais comuns:

Personagem	Artista	Âmbito vocal	Tipologia <sup>299</sup>
Subtil Maduro, boticário	Vale	si2-ré4	Tenor; Barítono; Baixo
Alcaide	Joaquim Costa	dó#3-ré#4	Tenor; Barítono; Baixo
André	Cinira Polónio	si3-dó6	Soprano
Faísca, meirinho	Seta da Silva	dó4-sol5	Falsete
Zacarias, mestre de latim	Joaquim Ferreira	mi2-sol4	Baixo-barítono
Fidelino, discípulo de Zacarias	Cândida Palácios	lá3-sol5	Soprano; Meio-soprano
D. Pacómio, chefe dos Sebastianistas	?	mi2-mi4	Baixo
Gina, sobrinha de Maduro	Lucinda do Carmo	si3-lá5	Soprano
D. Mansa, irmã de Maduro	Emília Brazão	dó4-sol5	Soprano
Afonsa, criada de Maduro	Florentina Rodriguez	lá3-lá5	Soprano; Meio-soprano
Festeira/Saloia	Teresa de Carvalho	ré4-fá5	Soprano; Meio-soprano
Festeiro/Pescador	Júlio de Sousa	ré3-fá4	Tenor; Barítono
Braguinha, oficial da botica	?	Não cantado	
1.º Doente	?	Não cantado	
2.º Doente	?	Não cantado	
Cadeirinha	?	Não cantado	
Golfinho, meirinho	?	Não cantado	
Anica, criada da estalagem	?	Não cantado	
Coro - Sopranos		dó4-sol5	
Coro - Tenores		lá2-láb4	
Coro - Baixos		fá2-fá#4	
Sebastianistas	?	lá2-fá4	Barítono

Tabela 4 – Âmbitos vocais das personagens de *O burro do Sr. Alcaide* e distribuição do elenco na estreia absoluta.

Todavia, ressalve-se que essas linhas se encontram sobretudo nos registos médios de cada tessitura, não aparentando ter havido a intenção de explorar sistematicamente âmbitos

<sup>298</sup> Uma das fontes para a observação das coincidências entre os princípios de composição das linhas melódicas de *O burro do Sr. Alcaide* e as daquele que, à época, era considerado o repertório de música tradicional portuguesa é o Cesar A. das Neves, *Cancioneiro de Musicas Populares* (Porto: Typographia Occidental, 1893).

<sup>299</sup> Para esta classificação utilizou-se os âmbitos de referência indicados na descrição de cada tipologia vocal no *New Grove Dictionary* (dó4 corresponde ao dó «central»): soprano, dó4-lá5; meio-soprano, lá3-fá#5; contralto, sol3-mi5; alto, fá3-ré5; tenor, dó3-la4; barítono, lá2-fá4; baixo, fá2-mi4.



relativos mais extremos, como se disse, quer através de ornamentação de tipo *belcantista*, quer por via de saltos a notas muito agudas ou muito graves.


O n.º 2 – “Trémulo estou” – parece configurar uma exceção a este padrão. Tendo lugar na cena 3 do ato I, corresponde à primeira aparição da personagem “Faísca”. Trata-se de um meirinho que surge na botica de Maduro com o objetivo de o prender às ordens do Corregedor, convencido de que o boticário tinha sido o responsável pela morte do seu galo de estimação. É com este número musical que Faísca se apresenta como meirinho, ou seja um polícia, seguindo o exemplo do seu pai e avô. Faísca é, porém, um meirinho “trémulo” e a linha vocal contribui para a caracterização da sua fragilidade. É contruída com base num padrão silábico sobre a célula motívica . Verifica-se a utilização preferencial de figuras rítmicas rápidas, como colcheias e semicolcheias chegando, em certos casos, a incluir fusas, o que parece ser uma estratégia eficaz para imprimir um certo nervosismo à enunciação do texto. Para além disto, Ciríaco de Cardoso emprega ornamentação como *apogiaturas* duplas, por exemplo, no compasso 22 (ver Figura 5). O âmbito para o qual foi composta parece também ser um traço distintivo desta personagem face às restantes. Tendo sido interpretada originalmente por um ator, âmbito da sua linha vocal no n.º 2 situa-se entre ré4 e sol5, isto é em registo de falsete. Note-se que o compositor não hesita explorar os registos mais agudos, por exemplo entre 22 e 30, precisamente quando Faísca reafirma ser um meirinho:



Figura 5 – Linha vocal de “Faísca” em *O burro do Sr. Alcaide*, I ato, N.º 2 “Trémulo estou”, cc. 21-30.<sup>300</sup>

O mesmo se passa na cadência final, que conclui o número com um salto de oitava perfeita ascendente até sol5, que prolonga durante cerca de dois compassos:

<sup>300</sup> Cardoso, "O Burro do Sr. Alcaide," Espólio Manuel Ivo Cruz, Católica do Porto - Universidade Católica Portuguesa.

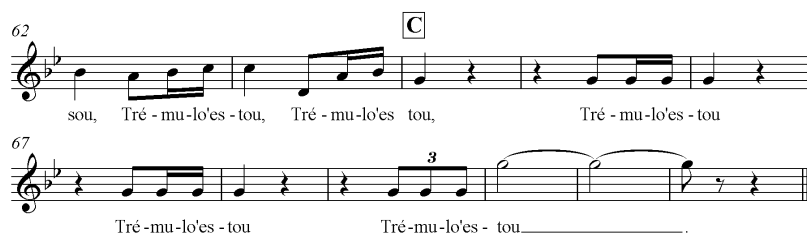


Figura 6 - Linha vocal de “Faísca” em *O burro do Sr. Alcaide*, I ato, N.º 2 “Trémulo estou”, cc. 62-72.<sup>301</sup>

Ressalvando a simplicidade da escrita vocal globalmente empregue em *O burro do Sr. Alcaide*, este número musical será aquele que, em termos relativos, levanta maiores desafios ao intérprete, pelas características rítmicas e também pelo registo que explora – repita-se – falsete.

Por conseguinte, parece ter havido a intenção de caracterizar a personagem através de técnicas habitualmente empregues em linhas vocais de personagens femininas.<sup>302</sup> Poderá estar aqui implícita a estereotipização de Faísca, sob a forma de um homem, segundo esta opereta, desenquadrado dos modelos dominantes de masculinidade da sociedade portuguesa no final do século XIX. Creio que na base disto possam ter estado preconceitos de tipo homofóbico. Note-se que, segundo o *New Grove Dictionary*, “[...] the phonatory mode known as ‘falsetto’ has been equated with ‘unnatural’ as opposed to ‘natural’, partly through misleading philological usage.”<sup>303</sup> Richard Taruskin refere os séculos XVII e XVIII como aqueles em que o recurso a cantores castrados (que importa ressalvar: não eram falsetistas!) na ópera atingiu o seu apogeu.<sup>304</sup> O mesmo autor refere que “a figura sexualmente ambígua do castrado” acabou por vir a ser um dos alvos principais da crescente reação contra os modelos operáticos italianos na Inglaterra do início do século XVIII, em certos casos operacionalizada, precisamente, através da instigação do medo de contágio da homossexualidade aos homens que viessem a assistir a espetáculos de ópera.<sup>305</sup> A par deste tipo de preconceitos, ao longo dos últimos anos do século XVIII, o declínio do Antigo Regime galvanizou a transformação dos gostos musicais dominantes, condicionando, por conseguinte, a progressiva impopularidade do recurso a *castrati*. A composição de obras novas para sopranistas masculinos terá decaído

<sup>301</sup> Ibid.

<sup>302</sup> Aludo à caracterização desta personagem através de técnicas de composição eventualmente conotáveis ao universo feminino, no subcapítulo II.1.3.2.

<sup>303</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v. “Falsetto.”

<sup>304</sup> Richard Taruskin, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, ed. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 2 (Oxford: Oxford University Press, 2010), 16-17.

<sup>305</sup> Ibid., 312-313.

significativamente, o que explicará a aparente inexistência de exemplos desse tipo no repertório canônico da música erudita ocidental do século XIX.<sup>306</sup> Referindo-se especificamente ao falsete, Alberto Pacheco encontrou exemplos significativos do uso dessa técnica na primeira metade do século XIX, mas para os intérpretes de papéis operáticos masculinos atingirem as suas notas mais agudas. Tal prática ter-se-á tornado impopular, em meados do século, com a crescente preferência por cantores que o conseguissem fazer mantendo uma colocação «de peito».<sup>307</sup>

Em suma, o objetivo com que Ciríaco de Cardoso retoma a composição de linhas vocais em registo sopranista para cantores homens parece ser a recuperação da associação desta prática à negação da masculinidade: Faísca, um homem frágil, por conseguinte desprovido das características então consideradas essenciais a um desempenho eficaz das suas funções enquanto polícia. Aliás, esta personagem é sucessivamente manipulada por Maduro ao longo de grande parte da obra, numa dualidade entre a linguagem prepotente (pretensamente masculina) do boticário e a vulnerabilidade (pretensamente feminina) do meirinho.<sup>308</sup> Independentemente do que foi dito, quando comparado com a escrita vocal operática habitualmente associada a papéis para *castrato*,<sup>309</sup> este número não configura um exemplo de particular complexidade.

No caso dos restantes números musicais, a par da recorrência do tópico da música tradicional, a adoção de uma escrita vocal aparentemente simples leva a intuir que Ciríaco

---

<sup>306</sup> Segundo Alberto Pacheco, também em Portugal a prevalência da ópera italiana como género dominante se operacionalizou pela contratação sistemática de *castrati*, uma prática largamente incentivada durante o reinado de D. José I (1750 – 1777) e que permaneceu até ao de D. João VI (1816 – 1826), em grande medida pela proibição, até 1799, da apresentação de mulheres em palco, sendo que, pelo início do século XIX esta tipologia era já considerada ultrapassada (Alberto José Vieira Pacheco, *Castrati e Outros Virtuoses: a Prática Vocal Carioca sob a Influência da Corte de D. João VI* (São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009), 36-39.).

<sup>307</sup> Ibid., 212.

<sup>308</sup> Veja-se um excerto do diálogo que sucede o n.º 2: “Maduro – É meirinho, já sei, já ouvi...mas o que tenho eu com isso? O que vem o senhor cá fazer? / [...] Faísca – [...] venho aqui pedir-lhe a fineza de me deixar pespegar com os seus ossos na cadeia...se não lhe der muito incómodo...eu não gosto de incomodar...eu não gosto de incomodar ninguém...Se lhe faz transtorno ser preso agora, eu venho logo...mais tarde. / Maduro – Então, se faz favor; é melhor logo...agora tenho muito que fazer. [...]” (Câmara e Lobato, “O Burro do Sr. Alcaide,” 26.).

<sup>309</sup> Buscando o exemplo de Farinelli, Richard Taruskin refere-se aos sopranistas masculinos, concretamente os *castrati*, como símbolos de virtuosismo: “Farinelli’s heritage, on the other hand, was that of the commercial opera theatre, even if, at its height, the art of the castrato was by virtue of its sheer price primarily an aristocratic property and even, in its floridity and flamboyance, a virtual symbol of noble aggrandizement. (The word *virtuoso*, which became an international word exactly at this time as applied to singers, comes from the Italian word *virtù*, ‘virtue’; in modern Italian *virtuosità* still means ‘virtuousness.’) The art of such a singer only began with the written notes. Many theatrical virtuosos did not read music well, if at all, and learned their arias by rote as a basis for personalized embellishment” (Taruskin, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, 174.).

de Cardoso tenha pretendido aproximar a obra criar de uma sonoridade popular e assim aproveitar o ensejo hegemónico dos discursos nacionalistas coevos, quanto à necessidade da afirmação da portugalidade.<sup>310</sup> Inerente também a isto, não será de excluir o provável interesse na potenciação da popularidade da obra através da criação de números musicais memoráveis. Para tal, a simplicidade da linguagem seria instrumental. Não esqueçamos também as circunstâncias em que a criação desta obra terá acontecido. Segundo Gervásio Lobato, a ideia inicial de criar *O burro do Sr. Alcaide* terá surgido no final de Maio de 1891,<sup>311</sup> ou seja, cerca de dois meses antes da data em que a estreia veio a acontecer (14 de Agosto de 1891). É, pois, possível que o período de tempo à disposição para a escrita do libreto, composição da música, construção de cenários, adereços e figurinos, ensaios e as demais fases de produção, tenha também levado à opção por estratégias de composição menos complexas.

### II.1.3.2. A utilização de tópicos musicais

Uma das principais estratégias empregues na composição da música para *O burro do Sr. Alcaide* terá sido a utilização de tópicos musicais. Nesta obra, é possível identificar pelo menos quatro tipos de tópicos: as danças de salão; a *turquerie*; a música militar; e a música tradicional.

Dentro do tópico das danças de salão, destaca-se o uso da valsa e da polca. Há pelo menos três números musicais em que o seu uso é exemplificativo: n.º 4, “Se à tia um

---

<sup>310</sup> Cf. o prefácio ao *Cancioneiro de Musicas Populares* de César das Neves, por Teófilo Braga, do qual se transcreve a seguinte citação: “Mas a Poesia e o Canto são inseparáveis; assim nasceram no sincretismo mental das raças, quer nas formas culturais das religiões, quer nas rapsódias heroicas das narrativas épicas [...]. É verdadeiramente a música a alma da poesia popular; e tanto, que no nascimento da poesia moderna da Europa, o Lirismo trovadoresco, as novas formas métricas foram moldadas sobre toadas velhas *un son viel e antic*. Pela persistência da música, muitos cantos populares chamados de serranilha, penetraram nos cancionários aristocráticos, como vemos nos *Cantares de amigo* do rei D. Dinis; e o seu tipo estrófico reaparece em Gil Vicente intercalando esses cantos nos seus Autos e farsas, chegando-se a determinar a sua persistência ainda na transmissão imemorial de muitas aldeias portuguesas como em Rebordainhos. [...] Vê-se como estes aspetos da Vida são um documento científico para penetrar o génio dos povos, [sic] Hoje mais do que nunca, convém a Portugal estes estudos; porque na decadência que por toda a parte nos ameaça, a revivescência do génio nacional depende da vitalidade da sua tradição” (Theophilo Braga, “As Melodias Portuguezas,” em *Cancioneiro de Musicas Populares*, ed. Cesar A. das Neves (Porto: Typographia Occidental, 1893), v-vii.).

<sup>311</sup> *O Occidente : Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro*, 21/08/1891, 2.

peralta indigesto” (cena 7, ato I); n.º 5, “Um doente que vem à consulta” (cena 10, ato I); e n.º 16, “Sou delicado” (cena 8, ato III).

No n.º 4, a jovem Gina critica a atitude da sua tia – D. Mansa – quando em presença de pessoas do sexo masculino:

Se à tia um peralta indigesto  
Murmura uma graça ao passar  
Toda ela é dengosa em seu gesto  
E tem mil ternuras no olhar<sup>312</sup>

Quando os elogios se destinam à sobrinha, a matrona tem um comportamento paradoxal:

Ah, mas se é comigo  
Leva castigo, zás! trás!  
[...]<sup>313</sup>

O número é estruturado de acordo com a forma *A B a B*,<sup>314</sup> sendo as secções *A* e *a* usadas para demonstrar como D. Mansa reage à sedução pelos homens. É possível encontrar elementos que nos permitem associar esta parte inicial a uma dança específica, no caso a polca. É composta segundo um metro 2/4, num andamento rápido (*Allegro*) e um perfil rítmico da voz principal (replicada pela mão esquerda do piano) com valores rápidos, enquanto a mão direita fornece apoio harmónico e rítmico, repetindo acordes sempre em tempo de semínima:

Gina

Se'à tia um pe-ral-ta di - to mur-mu - ra um - a gra - ça ao pas - sar mur-  
Se tre-mu-lo ve-lho can - sa - do lhe vem fa-zer seu ra - pa - pé lhe

Piano

Figura 7 - *O burro do Sr. Alcaide*, I ato, N.º 4 “Se à tia um peralta indigesto”, cc. 4-8.<sup>315</sup>

O padrão melódico-rítmico desta secção parece conferir-lhe uma certa leveza saltitante compatível com o “[...] carácter alegre mas gracioso”<sup>316</sup> assinalado na definição de polca por Ernesto Vieira.

<sup>312</sup> Câmara e Lobato, “O Burro do Sr. Alcaide,” 33.

<sup>313</sup> Ibid.

<sup>314</sup> Cardozo, “O Burro do Sr. Alcaide : Parte para Ensaiar,” Espólio musical do Maestro Filipe de Sousa, Fundação Jorge Álvares.

<sup>315</sup> Ibid.

<sup>316</sup> *Diccionario musical*, s.v. “Polka.”

Por seu turno, a secção *B* funciona como refrão e corresponde à descrição que Gina faz do comportamento da tia face àqueles que tentam cortejar a jovem. Ciríaco de Cardoso opta por caracterizá-lo (compassos 20 a 46) através de um metro  $\frac{3}{4}$ , com um acompanhamento que se aproxima daquele tipicamente utilizado na valsa, acentuando o primeiro tempo do compasso por contraste com os restantes dois:



Figura 8 – *O burro do Sr. Alcaide*, I ato, N.º 4 “Se à tia um peralta indigesto”, cc. 20-23.<sup>317</sup>

Julgo ser verosímil a possibilidade dos tópicos da polca e valsa não terem, aqui, sido escolhas ao acaso. A polca é usada para aludir ao comportamento de D. Mansa, ao passo que a valsa é usada para o de Gina. Mansa é uma matrona solteira, «bruta» por sinal (como a secção *B* irá revelar). Será, por isso, surpreendente imaginá-la emparelhada com um “trémulo velho cansado” numa dança com as características da polca. Ao resultar gerador de efeito cómico, esse aparente contrassenso parece consubstanciar a intenção satírica da sobrinha. Por outro lado, sendo a valsa uma dança aparentemente trivial, frequentemente usada em bailes de debutantes,<sup>318</sup> ela poderá ter servido para representar a juventude da Gina. Contudo não esqueçamos que o texto sobre o qual é composta é particularmente crítico e incisivo. Porventura, Ciríaco de Cardoso pretendeu criar um novo plano semântico:<sup>319</sup> a aparente incoerência entre uma música tradutora de uma

<sup>317</sup> Cardozo, "O Burro do Sr. Alcaide : Parte para Ensaiar," Espólio musical do Maestro Filipe de Sousa, Fundação Jorge Álvares.

<sup>318</sup> Machado de Assis usou a valsa como caracterizador visual e sonoro de um baile, cenário do estabelecimento de relacionamentos amorosos: “Valsava-se. Félix levantou-se e foi buscar um par. Não tendo preferência por nenhuma senhora, lembrou-lhe ir pedir a filha do coronel. Atravessava a sala para ir buscá-la defronte, quando foi abalroado por um par valsante. Conquanto fosse navegante prático daqueles mares, não pôde evitar o turbilhão. Susteve o equilíbrio com rara felicidade e foi procurar melhor caminho, costeando a parede. Nesse momento os valsantes pararam perto dele. Pareceu-lhe reconhecer Lúvia, irmã de Viana. Com as faces avermelhadas e o seio ofegante, a moça pousava molemente o braço no braço do cavalheiro. Murmurou algumas palavras, que Félix não pôde ouvir, e depois de lançar um olhar em roda de si, continuou a valsar” (Machado de Assis, "Ressureição," em *Obra Completa* (Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994)).

<sup>319</sup> Como se assistirá ao longo da opereta, Gina revelará toda a sua astúcia nas múltiplas peripécias que congeminará com o seu amado André e a criada Afonsa para que a sua relação com o rapaz seja aceite pelos seus tios e tutores. Acerca do potencial semântico da associação da música ao texto, Monelle refere: “In the

inocência pueril e um texto com as características referidas leva a antever que a personagem se venha a mostrar mais ardilosa, mais impetuosa, se quisermos, mais independente do que aquilo que os padrões de comportamento da classe burguesa fariam antever de uma rapariga da sua idade. O número não será portanto um mero queixume de adolescente; parece, sim, constituir um momento de sátira, de caricatura mesmo, revelando, desta feita, traços importantes da personalidade da personagem: Gina não é uma jovem submissa; tem capacidade crítica, acutilância e, claro, humor.

Um exemplo semelhante pode ser encontrado na opereta em um ato *A guitarra*, composta em 1877 por Augusto Machado, com libreto de Eça Leal. Trata-se do primeiro número, o *couplet* “Se alguma carta m’escrevia”, durante o qual Eufémia conta a Florinda como Mimoso conquistou o seu amor através das cartas que lhe escreveu. Também este número é divisível em duas secções (com estrutura global *A B a B*), sendo que a primeira – aquela em que Eufémia explica como se apaixonou – corresponde, no plano musical, a uma valsa. Augusto Machado opta, na segunda, por criar contraste com a primeira através de um novo metro – 2/4 –, um novo andamento – *Allegro giusto non troppo* – bem como a aplicação das notas mais agudas de Eufémia – fá5 e sol5 (ver Figura 9). Não se está mais no plano emocional do romance juvenil; é agora a altura em que a rapariga afirma assertivamente a sua vontade, mesmo que isso escape ao controle (mais uma vez) da sua tia.

19 *accel.*

Eufémia

rem já as en - ten - do o co - ra - ção pro - gri-de'as -  
cen do - se com e - le é que eu serei su - a mu -

Piano

22 *Allegro giusto non troppo*

Eufémia

sim So-cc-gue não se vá zan - gar p'ra con-de - nar-me é muito ce - do  
lher

Piano

musical setting of words, appropriateness is attained by matching musical and poetic topics in a more or less valid way, either to place music and text in unison, to allow the music to reflect ironically on the text, to contradict the text, or merely to enclose the text in an aura of rhetoric, eloquence, or persuasion. Topics in different media are never wholly synonymous, so there is always a residue of discrepancy between music and text; the relation is metonymic. Nevertheless, the compound semantics of poetry set as music forms a new level of signification, a sort of universal rhetoric” (Monelle, *The Sense of Music*, 19.).

28

Eufêmia

Se'o amo ou não se'o amo ou não é'o meu se - gre-do'o meu se -

Piano

32

Eufêmia

gre - do que'a ti - a sem - pre há'de igno - rar

Piano

Figura 9 – A guitarra, N.º 1 “Se alguma carta m’escrevia”, cc. 19-35.<sup>320</sup>

Creio também que as implicações sociológicas destas coplas não devam ser subestimadas: apesar da figura da sobrinha astuta não ser original em géneros musico-teatrais – basta recordar o exemplo (entre muitos outros equivalentes) de “Rosina”, em *O barbeiro de Sevilha* (1816) de Rossini –, coloca-se aqui em discussão dinâmicas de género, no caso, o papel da mulher no âmbito das relações familiares e no casamento. O tópico musical parece, em suma, instar o espetador a refletir acerca dos princípios e valores constitutivos dos modelos sociais e políticos dominantes: D. Mansa como personagem exemplo da instrumentalização do matrimónio como forma de distinção social, de pertença à classe burguesa,<sup>321</sup> o casamento como independente do amor – este, sim, o critério defendido por Gina, membro da geração seguinte.

Portanto, o emprego destas tipologias musicais terá levado em conta o local onde estas danças eram habitualmente escutadas e dançadas, durante o século XIX. No

<sup>320</sup> Redução para piano e canto realizada por mim a partir de Augusto Machado e Eça Leal, “A Guitarra : Opereta em 1 Acto, 1877,” Espólio de Augusto Machado, Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>321</sup> “As disposições que a burguesia promovida pelo liberalismo tomou para se constituir como categoria social distinta concretizaram-se pela construção de modelos de conduta e de comportamentos específicos que a diferenciavam quer dos grupos dominantes da sociedade do Antigo Regime quer dos estratos inferiores. [...] [As três ideias-força onde se radicam os valores da burguesia oitocentista são:] a importância das relações familiares, concebendo-se a família como a célula-base da sociedade, o papel desempenhado pela educação e boas maneiras e, finalmente, a valorização do ócio e do lazer”(Irene Maria Vaquinhas e Rui Cascão, “Evolução da Sociedade em Portugal: a Lenta e Complexa Afirmação de uma Civilização Burguesa,” em *História de Portugal : O Liberalismo (1807 – 1890)*, ed. José Mattoso(Lisboa: Editorial Estampa, 1998), 387.).



*Diccionario musical*, Ernesto Vieira contextualiza a valsa no “salão”.<sup>322</sup> O mesmo é feito, décadas mais tarde, na definição presente no *Dictionnaire de la musique ‘Science de la musique’ : technique, formes, instruments*:

danse populaire et danse de société, [...] dans laquelle les partenaires tournent en se tenant étroitement enlacés. [...] La nouveauté de cette figure de danse attira l’attention de la bourgeoisie et surtout de la noblesse (danse par couples, enlacement, que s’opposait au cérémonial rigide des anciennes danses de société [...]);<sup>323</sup>

A associação da valsa às elites da escala social foi assinalada nesta mesma definição como motivo para o seu uso em géneros dramático-musicais, por exemplo, na opereta: “[...] utilisée dans l’opéra et l’opérette como moyen pour dépeindre un milieu social.”<sup>324</sup> Desta feita, estar-lhe-iam associados um conjunto de valores e comportamentos socialmente protocolados e com os quais os exemplos musicais apresentados acabariam por ser também conotados.<sup>325</sup> É precisamente com o tópico da valsa (e que reforça com a indicação “tempo de valsa”) que Ciríaco assinala a secção do dueto entre Gina e André – no n.º 5 – “Um doente que vem à consulta” – em que ambos se declaram um ao outro:<sup>326</sup>

Amor, amor potente  
Remédio a todo o mal,  
Aurora resplandecente  
Dum dia sem igual!<sup>327</sup>

Todavia, Ciríaco não aplica o tópico da valsa apenas a cenários amorosos. Este volta a ser utilizado no n.º 16, pelo meirinho Faísca, na cena 8 do III ato. Na primeira parte deste número Faísca explica a natureza delicada da sua personalidade; na segunda, o Meirinho pede desculpa por qualquer ofensa que inadvertidamente inflija àqueles com quem se relaciona. Estão aqui em causa modelos de representação de género:

Sou delicado é de nascença  
Nada me dói mais que uma ofensa,  
Assim nasci.  
[...]<sup>328</sup>

---

<sup>322</sup> *Diccionario musical*, s.v. “Valsa.”

<sup>323</sup> *Dictionnaire de la Musique Science de la Musique : Technique, Formes, Instruments*, s.v. “Valse.”

<sup>324</sup> *Ibid.*, 1061.

<sup>325</sup> Outros exemplos do uso da valsa em números onde são expostas relações amorosas entre jovens condicionadas por obrigações sociais que se lhes sobrepõem: o «serviço militar» no n.º 1b de *La-Grande Duchesse de Gérolstein* de J. Offenbach – “Allez, jeunes filles”; o «*jus primae noctis*» no n.º 8 de *Le droit du seigneur* de L. Vasseur – “Cette fête!”.

<sup>326</sup> Cardoso, “O Burro do Sr. Alcaide,” Espólio Manuel Ivo Cruz, Católica do Porto - Universidade Católica Portuguesa.

<sup>327</sup> Câmara e Lobato, “O Burro do Sr. Alcaide,” 45.

<sup>328</sup> Cardoso e Calta [?], “Burro do Sr. Alcaide,” Arquivo histórico da Sociedade Filarmónica Humanitária – Palmela.

Creio que o contexto histórico em que esta obra foi criada poderá levar a deduzir alvos de crítica concretos no que a este número diz respeito. Esta opereta foi estreada no ano seguinte à crise do “Ultimato Inglês”, o corolário daquilo que uma larga maioria da opinião pública considerou ter sido uma má gestão diplomática e militar: as chefias governamentais e militares portuguesas ter-se-ão subjugado à ameaça de intervenção do exército inglês caso Portugal não prescindisse dos territórios entre Angola e Moçambique. Esta postura subserviente poderá ter tido réplica na personagem de Faísca, um agente da autoridade que, durante toda a obra, é manipulado pelo boticário Maduro, que se serve da personalidade servil do meirinho para o levar a adiar consecutivamente a sua detenção às ordens do Corregedor. O tópico da valsa surge, então, na secção *B* da copla de Faísca (com estrutura *A B*), correspondente aos seus pedidos de perdão:

4

Fl.  
Cl.  
Tr mi b.  
Tpt.  
Tbn.  
Faísca  
Pe - ço per dão, Se a - ca so fra se dis - se Me - no cor - rec - ta Pe - ço per dão.  
Vln. I  
Vc.  
Cb.

Figura 10 – *O burro do Sr. Alcaide*, III ato, N.º 16 “Sou delicado”, cc.21-28.<sup>329</sup>

A associação da valsa a uma eventual sensibilidade e fragilidade femininas não devem, neste caso, ser descartadas. O seu uso terá tido por objetivo efeminizar a personagem, numa época em que prevalecia uma representação social de pretensa “[...] inferioridade física e intelectual das mulheres, ou seja [...] características de «fragilidade física», «timidez moral» e «dependência social» [...]”.<sup>330</sup> Enfim, Faísca é subjugado pelo poder

<sup>329</sup> Ibid.

<sup>330</sup> Irene Vaquinhas, “As Mulheres na Sociedade Portuguesa Oitocentista. Algumas Questões Económicas e Sociais (1850 – 1900),” em *Grupos Sociais e Estratificação Social em Portugal no Século XIX*, ed. Benedicta Maria Dulce Vieira (Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea – ISCTE, 2004), 150.

masculino, personificado, por exemplo, na figura de Maduro: o chefe de família ao qual Gina e Mansa devem obediência; o boticário detentor do conhecimento científico, ao qual todos recorrem para resolver problemas; o homem prepotente que não hesita em usar violência verbal inclusive no diálogo com um representante da autoridade:

Faísca (muito delicado, conforme é costume) – Então... Sr. Maduro... queira entrar... sem comprometimento...

Maduro – Ó homem... eu já estou farto das suas delicadezas... até aos olhos.

Faísca – Não se exalte... por quem é... eu peço-lhe mil desculpas de ser delicado... mas o que quer? É feitio meu!

[...]

Maduro – Pois sim, mas eu preferia muito mais que você fosse malcriado... e que não me prendesse... Que tal está?

Faísca – Eu sinto muito incomodá-lo... [...] Mas não tive outro remédio... O Sr. Corregedor tinha-me dado ordem que o catrafilasse... não imagina o que me custou...

Maduro – E a mim custou-me mais ainda... [...] <sup>331</sup>

Julgo, em suma, que o uso das danças de salão em *O burro do Sr. Alcaide* visa satirizar personagens-tipo (os membros de uma família burguesa; um representante das forças armadas de um estado liberal), bem como alguns dos padrões de interação social vigentes na última década do século XIX. Trata-se, afinal, de convenções musicais associados a práticas com profundas conotações sociais e políticas: a valsa e a polca – danças em moda no salão oitocentista, local de convívio e divertimento da burguesia, um espaço de efetivação de redes de sociabilidade organizadas com base num conjunto de valores morais e dinâmicas políticas específicas. Cada número musical é, assim, transformado em momento de “caricatura”,<sup>332</sup> convidando à reflexão sobre os padrões de conduta dominantes na classe burguesa, bem como no desempenho das elites políticas e militares dos últimos anos do século XIX em Portugal.

Outro dos tópicos musicais presentes em *O burro do Sr. Alcaide* é, como se disse, a *turquerie*. A sua utilização parece estar relacionada com a caracterização dos “sete sebastianistas”, membros de uma seita de crentes no regresso do rei D. Sebastião. Surgem na cena 7 do ato I, apresentando-se com o número musical n.º 6, “Nós somos sete”:

Nós somos sete  
Apenas sete  
A quem compete  
Ter em porfia,  
Ter noite e dia,  
Sempre em vigia,  
Um olho aberto,  
E andar esperto,  
Pois anda perto

---

<sup>331</sup> Câmara e Lobato, "O Burro do Sr. Alcaide," 113-114.

<sup>332</sup> Genette, *Palimpsestes*, 40.

A grande barca  
Onde s'embarca  
Nosso monarca.  
[...]  
Nosso dever é 'sperar!  
Há-de chegar um dia,  
Um dia há-de chegar.<sup>333</sup>

Referindo-se sobretudo à segunda metade do século XVIII, Ralph P. Locke considera que, em razão do seu carácter limitado, o estilo turco nunca foi aplicado a vários números de uma mesma obra, apesar dos seus elementos constitutivos terem um potencial semântico significativo.<sup>334</sup> É isto mesmo que considero acontecer em *O burro do Sr. Alcaide*, já que o tópico só surge em momentos musicais especificamente caracterizadores dos sete sebastianistas ou da sua presença (por exemplo, os compassos 72 a 88 do n.º 7, em que o respetivo tema volta a aparecer). O n.º 6 é, todavia, aquele em que o tópico é aplicado de forma mais constitutiva. Importa *a priori* alertar para o facto do conjunto de técnicas que o compõem não ser específico da música turca, mas a sua conjugação poderá conduzir a um percurso indexical que aponte para o contexto muçulmano.

Musicalmente,<sup>335</sup> o número é divisível em três partes e uma secção cadencial. A sua tonalidade principal – dó menor – manter-se-á estável até ao final, simplicidade harmónica que, segundo Locke, é um dos traços característicos do estilo turco. Típico será também o metro 2/4, padrão que o autor associa às marchas rápidas dos exércitos janízaros.<sup>336</sup> As diferentes componentes do tópico podem simultaneamente cumprir funções figurativas: entre os compassos 1 e 14 observa-se a repetição do intervalo vertical de oitava sobre a nota sol, cuja duração de quatro pulsações (duas mínimas ligadas) e a sua acentuação atribuem-lhe uma sonoridade pesada. Isto poderá constituir uma figura de estilo que represente a entrada em passo lento destas personagens. Por outro lado, o recurso a texturas em uníssono ou em intervalos de oitava é, igualmente, frequente na caracterização da *turquerie*. Intercalando cada repetição do referido intervalo existem arpejos de quatro notas conjuntas, a partir de uma fundamental que vai percorrendo (nos sucessivos arpejos) graus conjuntos da escala de dó menor. O primeiro é contruído sobre o V grau e os seguintes progridem até culminarem no acorde arpejado do II grau. Este será sucedido por um movimento descendente até ao I grau que, entre lá bemol e si

<sup>333</sup> Câmara e Lobato, "O Burro do Sr. Alcaide," 48-49.

<sup>334</sup> Locke, *Musical Exoticism*, 117.

<sup>335</sup> A análise musical deste número segue a orientação fornecida ao longo do subcapítulo "The turkish style," de *ibid.*, 114-123., onde são expostas as componentes do estilo *alla turca*, c. 1750-1830.

<sup>336</sup> Note-se que, com isto, o tópico militar acaba por ser utilizado em simultâneo com o da *turquerie*.

bequadro (9 a 11), constituirá um fragmento da escala menor harmónica. Os arpejos poderão ser interpretados como estratégias, mais uma vez figurativas, para sugerir uma noção de movimento entre os estáticos intervalos sobre sol, embora a referência à escala menor harmónica possa também ser interpretada como exemplo do tópico da *turquerie*:



Figura 11 – *O burro do Sr. Alcaide*, I ato, N.º 6 "Nós somos sete apenas sete", cc. 1-14.<sup>337</sup>

Na segunda secção, é possível encontrar outros constituintes do tópico: a melodia dos sebastianistas que, desde o início, é replicada precisamente uma oitava acima pela mão direita do piano, é acompanhada, na mão esquerda, por um *ostinato* rítmico cuja índole percussiva pode, atendendo ao modelo de Locke, remeter para o estilo turco. Acrescente-se que, entre os compassos 55 e 61 (ver Figura 12), é marcada uma dissonância sobre o IV grau precisamente no motivo em *ostinato*,<sup>338</sup> ornamentação que concorrerá também para a composição dessa atmosfera. A própria melodia poderá, à luz da tese Ralph P. Locke, induzir a *turquerie*, na medida em que, no início do fim do número, progride fundamentalmente por graus conjuntos.



<sup>337</sup> Cardozo, "O Burro do Sr. Alcaide : Parte para Ensaiar," Espólio musical do Maestro Filipe de Sousa, Fundação Jorge Álvares.

<sup>338</sup> Esta dissonância foi assinalada com uma seta na Figura 12, c.55, mão esquerda do piano.



Figura 12 – *O burro do Sr. Alcaide*, I ato, N.º 6 "Nós somos sete apenas sete", cc. 55-62.<sup>339</sup>

Uma das possíveis razões para o recurso a este tópico terá sido o objetivo de vincular estas personagens ao espaço geográfico e cultural onde D. Sebastião desapareceu: Alcácer-Quibir. Ressalve-se que a expressão «*turquerie*» é já muito lata, na medida em que, apesar do seu étimo remeter para a Turquia, acabou por vir a ser usada para identificar um alargado conjunto de manifestações não-centro-europeias. Num processo de indexação claramente revelador de uma noção de alteridade, a *turquerie* vem a significar realidades exóticas, desta feita desconhecidas. Creio ter sido intenção do compositor suscitar um carácter misterioso em torno destas personagens.

Da análise que faz das incidências do tópico ao longo do século XVIII, Ralph P. Locke verificou que cedo começou a ser utilizado na ópera, em particular a cómica. Isto na medida em que, não obstante as personagens que ao mesmo se vinham associando serem amiúde figuras masculinas de poder, rapidamente evoluíram para o campo do humor:

More often the portrayals were ridiculous, though with an undertone of menace: platoons of waddling Turkish guards in puffy trousers, conniving merchants, and lascivious government officials (such as Osmin [em *O rapto do serralho*, de Mozart]).<sup>340</sup>

Os sete sebastianistas podem, desta feita, remeter para essa herança: são portugueses e não turcos, pelo que neste caso a *turquerie* parece desempenhar uma função “satírica”, mais especificamente “caricaturando”<sup>341</sup> um grupo indivíduos cuja existência é justificada pela noção ilusória do regresso de D. Sebastião.<sup>342</sup> Em última análise, a

<sup>339</sup> Cardozo, "O Burro do Sr. Alcaide : Parte para Ensaiar," Espólio musical do Maestro Filipe de Sousa, Fundação Jorge Álvares.

<sup>340</sup> Locke, *Musical Exoticism*, 116.

<sup>341</sup> Genette, *Palimpsestes*, 40.

<sup>342</sup> Um dos exemplos presentes em Locke, *Musical Exoticism*, 118., é a marcha turca presente na música de cena de *Die Ruinen von Athen* (1811), composta por Beethoven. É interessante estabelecer o paralelismo entre esta aplicação do tópico da *turquerie* numa referência ao domínio otomano sobre a Grécia – dita «o berço da civilização ocidental» – verificado desde o século XVI até c. 1832, e o rescaldo da derrota portuguesa, em Alcácer Quibir, contra tropas «mouras» e desaparecimento do Rei, consubstanciado na crise sucessória que resultaria na perda de soberania face a Espanha e daria início ao messianismo sebastianista.

caricatura pode ter sido dirigida à esperança numa solução miraculosa para os problemas do país, ao surgimento de um político salvador, um *deus ex machina* restituidor do bom funcionamento do Estado e promotor da melhoria das condições de vida no país e, consequentemente, da dignificação nacional.<sup>343</sup>

Quanto ao uso do tópico militar, este é levado a cabo por via de, pelo menos, duas das suas componentes mais habituais:<sup>344</sup> a marcha e o toque ou sinal militar. Quando, no n.º 6, os sete membros da seita de sebastianistas se apresentam, estes surgem cantando em uníssono atendendo a um metro 2/4, que permanecerá estável ao longo das quatro secções do mesmo. Ainda que, segundo Ernesto Vieira, o compasso mais típico das marchas seja o quaternário,<sup>345</sup> Ciríaco de Cardoso opta por uma estrutura binária que, como já vimos, nos remete para a marcha turca, mas fá-lo através de um andamento mais solene, dando a indicação de *Moderato molto*.<sup>346</sup>

A estrutura binária ou quaternária é utilizada em marchas por ser eficaz na marcação da passada de um grupo de pessoas, quando esta se pretende regular: é o caso, por exemplo, de um batalhão de soldados a marchar. Este efeito dá-se por via da sua capacidade de promover a constância do ritmo de alternância entre o membro inferior direito e o esquerdo, ao acentuar o primeiro e terceiro tempos do compasso: a cada tempo forte corresponderá, então, o início de um novo ciclo «direita-esquerda». Creio que esta característica possa ser encontrada, ao longo do número musical, quer no acompanhamento pela mão esquerda do piano, quer na própria melodia:

15

Os Sete Sebastianistas

Nós so-mos sete a-pe-nas se-te A quem com-pe-te ter em por-fi-a

Piano

Figura 13 – *O burro do Sr. Alcaide*, I ato, N.º 6 “Nós somos sete apenas sete”, cc. 15-18.<sup>347</sup>

<sup>343</sup> Sobre o sebastianismo cf. J. Lúcio de Azevedo, *A Evolução do Sebastianismo* (Lisboa: Clássica Editora, 1918).e Joel Serrão, *Do Sebastianismo ao Socialismo em Portugal* (Lisboa: Livros Horizonte, 1969).

<sup>344</sup> Cf. Monelle, *The Sense of Music*, 33-40.

<sup>345</sup> *Diccionario musical*, s.v. "Marcha."

<sup>346</sup> De acordo com Vieira, «Moderato» indica “um andamento moderado, igual ao *andante*, *andantino* [...]” (*Diccionario musical*, s.v. "Moderato."), sendo que, segundo a mesma fonte, «Andante» nos remete para “andar, passear [...] [e] Significa um andamento moderadamente vagaroso” (*Diccionario musical*, s.v. "1. Andante."). É, assim, possível que a própria indicação de andamento evoque, em certa medida, a marcha. Tratando-se de um *Moderato «molto»*, é igualmente plausível que o movimento metronómico tenha sido idealizado como mais lento do que o de “[...] 72 a 84 para cada tempo de compasso simples” indicado por Vieira como referência para o *Andante* (ibid.).

<sup>347</sup> Cardoso, "O Burro do Sr. Alcaide : Parte para Ensaiar," *Espólio musical do Maestro Filipe de Sousa*, Fundação Jorge Álvares.

Repare-se como a mão esquerda mantém um ritmo simétrico de colcheias, enquanto a melodia acentua os tempos fortes, quer através de saltos intervalares geradores de contraste (compasso 15), quer através da criação de tensão em tempos fracos pelas notas mais breves, que encaminham a atenção para o tempo forte (compasso 16). É possível encontrar pontos em comum entre a entrada dos Sebastianistas e uma obra do repertório sinfónico germânico, a saber, o II andamento da *Sinfonia n.º 3, em Mi Bemol Maior, Op. 55*, de Beethoven, a que o compositor chamou “Marcia Funebre”.<sup>348</sup> Para além de partilharem características métricas (ambos os números são compostos em metro 2/4, salvaguardadas as diferenças, em andamentos relativamente lentos) e a mesma tonalidade principal (dó menor), a estrutura fundamental dos respetivos motivos de base são similares: a um intervalo inicial de 4.<sup>a</sup> perfeita ascendente (que no, n.º 6 de *O burro do Sr. Alcaide*, é intercalada por um salto de 5.<sup>a</sup> perfeita de dó a sol, no compasso 15, seguido, para 16, de 2.<sup>a</sup> maior descendente, de sol a fá; a «sensação» da 4.<sup>a</sup> perfeita constrói-se entre dó e fá) sucede um motivo melódico em ritmo trocaico:

**Marcia funebre.**  
Adagio assai.  $\text{♩} = 80.$

Figura 14 – Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n.º 3, em Mi Bemol Maior, Op. 55*, II – “Marcia Funebre”, cc. 1-6.<sup>349</sup>

<sup>348</sup> Ludwig van Beethoven, *No. 3. Dritte Symphonie. Op. 55. Es Dur*, Beethovens Werke (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862), 36.

<sup>349</sup> Ibid.



O ritmo de marcha parece ser claramente assumido na secção *B* do número (compassos 41 a 66), quando, a partir de 45, a mão esquerda do piano adquire um carácter anapéstico (um tipo de impulso rítmico que, segundo Marco Beghelli, é frequentemente encontrado na ópera italiana oitocentista para, na representação de cenas rituais, promover uma “conotação «heroicizante»” ao texto cantado)<sup>350</sup>:

47

Os Sete Sebastianistas

Não é de - mên - cia Pois com pa - ciên - - cia

Piano

51

Os Sete Sebastianistas

Mui - ta pru - dên - cia ao sete es - trel - - lo

Piano

Figura 15 – *O burro do Sr. Alcaide*, I ato, N.º 6 “Nós somos sete apenas sete”, cc. 47-54.<sup>351</sup>

Em *La belle Hélène* de Offenbach, é através de uma marcha que os reis da Grécia são anunciados, mais precisamente no n.º 7A “Marche. – Voici les Rois de la Grece.”<sup>352</sup> Em comparação com este, o n.º 6 de *O burro do Sr. Alcaide* revela ter em comum o anúncio indireto do rei D. Sebastião por parte do coro de sebastianistas, o que torna caricata toda a situação: a marcha é inútil sem a presença de um monarca. Considerando que esta marcha se transforma numa fórmula caracterizadora dos sete sebastianistas a partir do momento em que é entendida em conjugação com o tópico da *turquerie*, torna-se uma marcha turca representativa da artificialidade e absurdidade destas personagens: trata-se de um exército unido em torno de um objetivo infundado, ou seja a busca de alguém que a lógica se encarrega de atestar a morte.

Ciríaco de Cardoso acentua ainda mais a natureza caricatural do número ao retardar o andamento através de um *rallentando*, entre os compassos 72 e 76. O acompanhamento instrumental também se altera, enfatizando o carácter trágico desta passagem, articulado por uma célula motívica em anacruse para 72 e para 75:

<sup>350</sup> Beghelli, *La Retorica del Rituale*, 174.

<sup>351</sup> Cardozo, “O Burro do Sr. Alcaide : Parte para Ensaiar,” Espólio musical do Maestro Filipe de Sousa, Fundação Jorge Álvares.

<sup>352</sup> Jacques Offenbach, Henri Meilhac, e Ludovic Halévy, *La Belle Hélène* (Paris: Heugel e Cie., s.d.), 41-44.

Figura 16 – *O burro do Sr. Alcaide*, I ato, N.º 6 “Nós somos sete apenas sete”, cc. 67-76.<sup>353</sup>

Note-se como em 68 é afirmado um acorde perfeito maior de Ré bemol Maior isolado pela pausa, seguindo de uma descida abrupta, com o salto de nona descendente que nos conduz para um registo intermédio. A seguir, a quinta do acorde perfeito maior de Lá Maior é melodicamente assumida sob a forma de nota pedal, tonalidade que será afirmada pelo seu acorde de sétima da dominante (sem a quinta). Na transição entre 71 e 72, o compositor utiliza uma célula rítmico-melódica cujo ritmo nos continua a remeter para a marcha fúnebre. Melodicamente, o seu carácter descendente confere-lhe uma sonoridade trágica e depressiva. Chegados a 72, Lá bemol Maior é claramente assumida pelo seu acorde de sétima da dominante, resolvido à tónica no compasso seguinte. De 73 para 74 é recuperada a célula rítmica usada entre 71 e 72, num movimento cromático que origina a pedal sobre a quinta do acorde, agora, de Sol Maior (dominante da tonalidade principal do número – dó menor).

Observa-se, em suma, uma secção em que o discurso procura reafirmar a identidade dos sete sebastianistas, sobre uma estrutura musical que contribui para o esvaziamento da mesma. As repetições da frase “Nós somos sete” são entrecortadas por pausas, num percurso tonal em que a palavra “sete” é cantada em quatro tonalidades diferentes e afastadas – Ré bemol Maior, Lá Maior, Lá bemol Maior e Sol Maior – e abrandado pelo uso de pedais sobre o quinto grau do acorde das respetivas tonalidades – primeiro mi (em Lá Maior) depois ré (em Sol Maior) – com efeito suspensivo. Veja-se como, no compasso 75, Ciríaco de Cardoso utiliza um acorde de Sol Maior na segunda

<sup>353</sup> Cardoso, "O Burro do Sr. Alcaide : Parte para Ensaiar," Espólio musical do Maestro Filipe de Sousa, Fundação Jorge Álvares.

inversão, sem fundamental, seguido, não por um espectável acorde de sétima de dominante, mas apenas por uma nota de passagem. Terá querido sugerir, por mecanismos exclusivamente musicais, o vazio destas personagens. Aceitando-se o cenário da marcha fúnebre, é plausível que o compositor pretendesse indiciar que os sebastianistas são as únicas sete pessoas a acreditar no regresso de um rei que, afinal, já estava morto havia muito tempo.

Para além do que já se referiu, é possível que o compositor tenha feito uso de outras técnicas, desta vez frequentes na ópera italiana oitocentista, para caracterizar os Sebastianistas. Por exemplo, a partir do compasso 86, o seu discurso adquire um pendor recitado, através da enunciação do texto com base em secções sobre uma mesma nota. Não esqueçamos que a natureza destas personagens se relaciona com a profecia sebástica, a qual é enfatizada nos compassos 96 a 98, pela frase “Há-de chegar um dia”, repetida duas vezes sobre a nota dó (ver

Figura 17). Este mecanismo foi identificado por Marco Beghelli, precisamente em exemplos de cenas de profecia no melodrama italiano do século XIX, sendo habitual que a sucessão de frases musicais monotonais progredisse por meios-tons.<sup>354</sup> Ainda que não reproduza essa progressão na linha vocal, o exemplo de *O burro do Sr. Alcaide* apresenta aquilo que poderá constituir uma variação a essa técnica ao transferi-la para o acompanhamento instrumental pelo uso de um motivo baseado numa escala cromática descendente. A somar a tudo isto, o facto de este número ser de tipo coral pode também ser relacionado com o tópico militar. Marco Beghelli faz notar que, no melodrama oitocentista italiano, cenas de teor militar incluem frequentemente canto coral, como meio expressivo da união de uma coletividade em torno da prossecução de um objetivo bélico em comum.<sup>355</sup>

96

Os Sete Sebastianistas

p'rar Há - de che - gar um di - a um dia há de che - gar

Piano

PPP

Figura 17 – *O burro do Sr. Alcaide*, I ato, N.º 6 “Nós somos sete apenas sete”, cc. 96-98.<sup>356</sup>

<sup>354</sup> Beghelli, *La Retorica del Rituale*, 332-335.

<sup>355</sup> Ibid., 128-130.

<sup>356</sup> Cardozo, "O Burro do Sr. Alcaide : Parte para Ensaiar," Espólio musical do Maestro Filipe de Sousa, Fundação Jorge Álvares.

O I ato é concluído pelo número que se segue – n.º 7: “O que será?” – no qual participam todas as personagens, reunidas para o jantar iniciático do boticário Maduro na seita de sebastianistas. Suspeita-se que a carta encontrada no interior da barriga da pescada que seria servida terá por trás um ardil. É, então, enunciada a pergunta “o que será?” sobre um motivo musical que parece corresponder ao sinal por um instrumento de sopro de metal: uma tercina de colcheias sobre a mesma nota seguida de uma mais longa, uma quarta perfeita acima (compasso 4):



Figura 18 – *O burro do Sr. Alcaide*, I ato, N.º 7 “O que será”, cc. 4-6.<sup>357</sup>

Este motivo pode constituir um fragmento (dó e sol) da conjunção de três notas que Raymond Monelle considera ter sido frequentemente utilizada na música setecentista para sugerir um contorno melódico militar.<sup>358</sup> O uso deste intervalo em sinais militares pode ser observado nalguns dos regulamentos para toques em clarim das forças armadas portuguesas. Veja-se o exemplo do manual de conduta da artilharia e infantaria do exército britânico de 1814 que, segundo Pedro Marquês de Sousa, forneceu o modelo para os toques utilizados por regimentos portugueses nas primeiras décadas do século XIX,<sup>359</sup> onde é possível verificar que alguns dos toques (curiosamente os usados para fornecer informações acerca do exército inimigo) são constituídos apenas por duas notas:

<sup>357</sup> Ibid.

<sup>358</sup> Monelle, *The Sense of Music*, 33.

<sup>359</sup> Segundo Pedro Alexandre M. Marquês de Sousa, "A Influência Britânica nos Toques da Ordenança Militar Portuguesa," *Revista militar*, n.º 2524 (2012): 516., este manual expõe exatamente o mesmo conjunto de toques usado pelo regimento português de Caçadores, estabelecido por William Carr Beresford, quando do período de influência britânica em Portugal, em William Carr Beresford, *Systema de instrucção e disciplina para os movimentos e deveres dos caçadores fundado sobre o regulamento para a disciplina da tropa de linha, por ordem do Illmo e Excmo. Senhor G. C. Beresford* (Lisboa, Impressão Régia, 1810). Tendo comparado um conjunto de regulamentos de toques militares portugueses e britânicos do início do século XIX, o mesmo autor conclui que “No período da guerra peninsular em que ocorreram diversas reformas militares sob a influência britânica, foi nítida a influência dos toques do exército da nossa aliada junto do nosso exército, tal como confirmam os nossos regulamentos: *O Systema de Instrucção e Disciplina para os Movimentos e Deveres dos Caçadores* de 1810 com os primeiros 20 toques para Corneta adotados

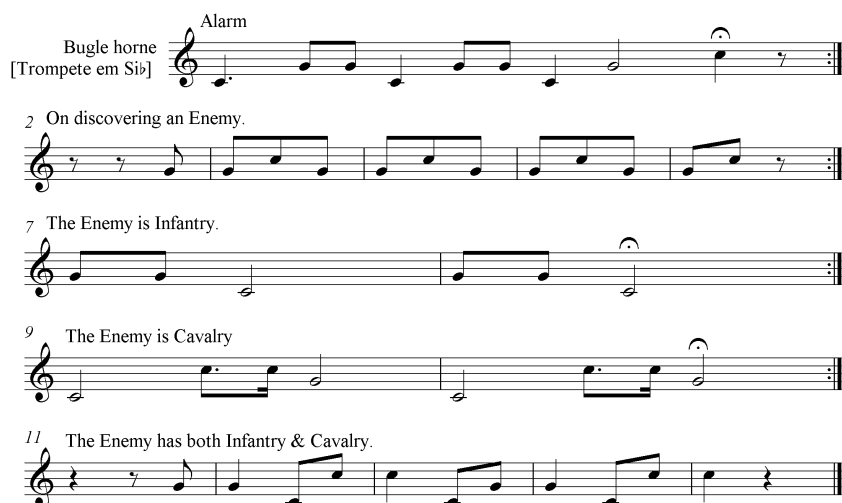


Figura 19 – Seleção de toques do *Regulations for the exercise of riflemen and light infantry and instructions for their conduct in the field* (1814), “Signals of the bugle horn in the movements of light troops”.<sup>360</sup>

O mesmo motivo aparecerá mais tarde, nos compassos 51 e 52 de “O que será?”. A função de sinal sonoro parece aliás coerente com a localização das suas incidências, na medida em que ocorrem no início do número e, a seguir, em momentos de carácter mais *recitado*, que medeiam secções mais *cantabile*. Segundo esta análise, poderão desempenhar uma função introdutória dessas secções, isto é sinalizando essas mesmas transições.

Embora a ação dos dois exemplos citados de *O burro do Sr. Alcaide* não descreva cenas de batalha, nem tão pouco inclua a intervenção de regimentos de forças armadas, a música parece incluir tópicos habitualmente conotados com paisagens sonoras militares. Tal como Raymond Monelle afirma,

If we observe manifestations of this topic, however, we perceive that «real» soldering or warfare is not an issue. The musical topic relates poorly to bellicose themes or to the realities of battle, because it presents an image of the military that is neither heroic nor violent.<sup>361</sup>

Na sua interpretação do tópico militar em *Le nozze di Figaro* de Mozart, Monelle não nega o seu potencial invocativo de ideais de “virtude heroica”, de um “mito do cavaleiro”.<sup>362</sup> Todavia vai mais longe, ao considerar que o seu percurso indexical nos

em Portugal e o *Regulamento para a Disciplina e Exercício dos Regimentos de Cavalaria do Exército*, de 1816 e publicado em 1825 com 24 toques para Clarim” (ibid., 523.).

<sup>360</sup> *Regulations for the Exercise of Riflemen and Light Infantry and Instructions for Their Conduct in the Field* (s.l.: War Office, 1814).

<sup>361</sup> Monelle, *The Sense of Music*, 35.

<sup>362</sup> Ibid., 36.

possa igualmente conduzir a deduções de tipo sociológico, na medida em que a participação e comando nas forças armadas eram símbolos de distinção social:

The eighteenth-century army was a suitable repository for tiresome young men like Cherubino. Its relatively refined life – the military academies literacy and manners as well as military science – and its splendid uniforms made it seem picturesque to the cultivated middle-class onlooker. [...] Young men entering the army had no intention of getting into unreasonable danger or of inflicting terrible slaughter. [...] The good-mannered, small-time bonhomie of the eighteenth-century army reflected a kind of compromised masculinity somewhere between heroism and playacting. This helps to explain the diminutiveness, the toylike quality, of many manifestations of fanfarism.<sup>363</sup>

Creio que, atendendo ao raciocínio de Monelle, as referências militares na opereta em análise podem ser interpretadas no rescaldo do «Ultimato Inglês». Tal como em 1578 – quando da batalha de Alcácer Quibir, durante a qual D. Sebastião desapareceu –, em 1890, o exército português seria humilhado face à decisão do governo português ceder à exigência da coroa britânica para que abandonasse os territórios entre Angola e Moçambique. Se aceitarmos que o tópico militar foi utilizado por Ciríaco de Cardoso para sugerir que os sete sebastianistas eram um grupo com características afins às de um exército – afinal, eles procuram um rei que, uma vez retornado, beneficiaria do seu apoio e proteção – e que, quando da estreia de *O burro do Sr. Alcaide*, o público ainda teria em mente o desaire do “mapa cor-de-rosa”, *a priori*, a seita sebastianista poderia ter sido interpretada como inútil.

Na base do ingresso do boticário Maduro nesta seita estariam também intensões materialistas: essa iniciação configuraria a aquisição de símbolos de distinção social, tal como anteriormente se referiu. Acrescente-se que, no n.º 7, é-lhe prometido o título de “Barão de S. Maduro”,<sup>364</sup> o que firmaria claramente essa progressão social.<sup>365</sup>

Por sua vez, o n.º 3 de *O burro do Sr. Alcaide* – “Um relógio andar sem corda” –<sup>366</sup> parece ser representativo de uma das formas de utilização do tópico da música dita tradicional. Ao longo número, a dupla de vigaristas Zacarias e Fidelino tenta convencer Afonsa a ajudá-los a raptar Gina e convencê-la a casar com Zacarias. Afonsa é, como se disse, uma criada, atividade que a posiciona na base da escala social. Ainda que a obra

---

<sup>363</sup> Ibid., 36-37.

<sup>364</sup> Câmara e Lobato, “O Burro do Sr. Alcaide,” 56.

<sup>365</sup> Vários autores têm interpretado a segunda metade do século XIX, em particular os reinados de D. Luís e D. Carlos, como um período no qual se podem encontrar inúmeros exemplos da atribuição de títulos nobiliárquicos como contrapartida ao financiamento da Casa Real por parte das elites políticas, económicas e financeiras de então (cf.: Silveira e Fernandes, *D. Luís*, 192.; Bonifácio, *A Monarquia Constitucional*, 99.; Fonseca, “Elites e Classes Médias,” 397-398.).

<sup>366</sup> Câmara e Lobato, “O Burro do Sr. Alcaide,” 29.

não o clarifique, é provável que tanto Zacarias – mestre de latim – como Fidelino – seu discípulo – não detivessem capital económico diferenciado. Por conseguinte, o casamento com a jovem permitir-lhe-ia colher os benefícios de fazer parte da família do boticário Subtil Maduro,<sup>367</sup> de quem a sobrinha é a única herdeira. Esta associação das personagens a determinadas classes sociais deverá ser entendida à luz do período em decorre a ação, ou seja as primeiras décadas do século XIX. Dado que *O burro do Sr. Alcaide* estreou num período do mesmo século marcado por graves crises económicas, acredito não ser despidianda a possibilidade de se realizar algum paralelismo entre a estratificação social representada na obra e aquela da realidade da década de 1890.

O número em análise é antecedido por um diálogo entre as personagens que esclarecerá um dos significados possíveis do *incipit* “Um relógio andar sem corda”:

Afonso – [...] Ou me dão uma peça de ouro... ou não lhes deixo mexer no peixe e vou dizer tudo ao patrão.  
 [...]
 Zacarias – Dê-lhe o dinheiro... dê-lhe o dinheiro! [a Fidelino] Eu gosto de te ouvir... Uma peça é uma peça...  
 Afonso – Pois sim!... Mas um relógio não pode andar sem corda.  
 Fidelino – Ela tem razão... sem corda não pode um relógio andar...<sup>368</sup>

Os libretistas optaram, pois, por utilizar uma metáfora para fazer corresponder a “corda do relógio” ao dinheiro e o “relógio” a Afonso, o que é reforçado ao longo do número pelos versos “Diz Afonso não dar passo / Sem ouvir o tlim, tlim, tlim”. Note-se aqui a onomatopeia “tlim, tlim, tlim” que polissemicamente complementa o paralelismo entre o campo semântico do “relógio”<sup>369</sup> e do dinheiro.

São, a seguir, acrescentados novos significados ao “relógio”. Canta Fidelino:

[...]  
 Um relógio no meu peito  
 Toca, toca, toca,  
 Tlim, tim, tim.  
 É de sol e o sol suspeito  
 Que só tem sombras pra mim!<sup>370</sup>

Ao qual se juntam Afonso e Zacarias. O trio canta:

<sup>367</sup> Ao longo do I ato são várias as cenas (1 a 4; 8 e 9) em que a botica de Maduro está cheia de doentes/clientes, em fila de espera para a consulta. No século XIX – período no qual a ação decorre – a profissão de boticário (antiga designação de «farmacêutico») pertencia já ao conjunto das atividades ditas liberais, sendo possível enquadrar os seus praticantes na classe burguesa.

<sup>368</sup> Câmara e Lobato, “O Burro do Sr. Alcaide,” 29.

<sup>369</sup> Aqui poder-se-á considerar o uso simultâneo de uma sinédoque, uma vez que já não é a “corda do relógio” (uma parte do relógio) que é enunciada como correspondente ao «dinheiro», mas sim o próprio “relógio” (a totalidade da qual a corda faz parte).

<sup>370</sup> Câmara e Lobato, “O Burro do Sr. Alcaide,” 31.

[...]  
 Marca as horas do penar  
 Tristes horas me recorda.<sup>371</sup>

Ao ser transferido para o peito de Fidelino, o “relógio” pode agora ser interpretado como metáfora do seu coração. Ambos produzem um som ritmicamente regular; ambos “tocam” como o texto refere: o “relógio” tilintando e o coração pulsando. Seguindo o percurso semiótico até aqui enunciado,<sup>372</sup> deduzir-se-á que sem dinheiro o coração não terá a energia necessária para pulsar. Simplificando-se: a vida não é possível sem dinheiro.

Não obstante, será interessante explorar o significado dos elementos constitutivos dos versos “É de sol e o sol suspeito / Que só tem sombras pra mim” e “Marca as horas do penar / Tristes horas me recorda”. Quem suspeita? O “sol” só reservará sombras a quem? Quem é o “sol”? A quem recorda “tristes horas”? O que são “tristes horas”? Entre os compassos 46 e 54,<sup>373</sup> o tratamento musical do texto parece atribuir-lhe uma nova camada semântica:

The musical score shows four staves for measures 46 to 54. Fidelino's staff has a melody with lyrics: "mar Um re - ló - gio no meu pei - to to - ca to - ca to - ca tlim tlim". Afonsa's staff has a single note "mar" at measure 46 and is silent thereafter. Zacarias's staff has a single note "mar" at measure 46 and is silent thereafter. The Piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand, with a slur over measures 52 and 53.

<sup>371</sup> Ibid.

<sup>372</sup> Estou ciente de que várias fases indexicais faltarão ao estabelecimento de uma correspondência entre «coração» e “relógio”.

<sup>373</sup> Cardozo, "O Burro do Sr. Alcaide : Parte para Ensaiar," Espólio musical do Maestro Filipe de Sousa, Fundação Jorge Álvares.





Figura 20 – *O burro do Sr. Alcaide*, I ato, N.º 3 “Um relógio andar sem corda”, cc. 46-54.<sup>374</sup>

Trata-se da secção em que Fidelino se refere ao “relógio no seu peito” e ao “sol” que só “sombras” lhe reserva. A sua melodia é dividida em dois períodos: um ascendente (por terceiras) e outro descendente (por graus conjuntos). Juntamente à modulação a mi menor, o discurso da personagem torna-se algo lamentoso. Atentemos, porém, no acompanhamento pela mão esquerda no piano: executa um intervalo de 5.<sup>a</sup> perfeita, constante ao longo destes compassos. Dir-se-á que se trata de um intervalo pedal que, indexicalmente, nos pode recordar o bordão de instrumentos como o realejo.

Ao longo da história da arte e da música, este instrumento tem sido utilizado para representar contextos sociais desfavorecidos. No cânone erudito ocidental, a canção n.º 24 do ciclo *Winterreise*, D. 911 de Franz Schubert (1797 – 1828) – intitulada precisamente “Der Leiermann” (“O Homem do Realejo”) – contem particularidades musicais (uma das mais visíveis, o bordão de 5.<sup>a</sup> perfeita: lá - mi)<sup>375</sup> que podem constituir um quadro de referência para a análise de outros exemplos. Ainda que haja uma distância significativa entre o *Lied* alemão e o teatro de comédia musical, o perfil ondulante da melodia de Fidelino pode ser escutado como cíclico ou – mais figurativamente – circular. A par do bordão, a imagem criada é compatível com o funcionamento da sanfona. O tópico musical daqui resultante funcionaria assim para que o texto – alegórico – adquirisse um significado interessante de um ponto de vista sociológico: Fidelino seria um representante das classes populares, desfavorecidas. O carácter cíclico da linha vocal e a estaticidade do baixo poderiam, para além disto, aludir para uma eventual inelutabilidade, imutabilidade desta situação, como que afirmando o carácter perenemente vulnerável dos estratos sociais mais baixos. Quiçá, a associação entre um tópico musical frequente no cânone europeu e um enredo que remete para a realidade portuguesa terá contribuído para

<sup>374</sup> Ibid.

<sup>375</sup> Franz Schubert, *Lieder Und Gesänge*, Franz Schubert's Werke. Erste Kritisch Durchgesehene Gesamtausgabe, vol. XX (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894-1895), 76-77.

que a construção da ideia de que a base da obra seria efetivamente a música tradicional portuguesa.

### II.1.3.3. A diegese da música tradicional portuguesa

O II ato inicia-se com uma cena de dança de pescadores e saloios – n.º 8 “Lalala...Dançar que a dança é descanso”. Trata-se de uma representação de dança e música como fazendo parte da ação. Como se procurará demonstrar, o compositor emprega estratégias de composição que indiciam o objetivo de reproduzir elementos do dito repertório tradicional português. Ciríaco de Cardoso estrutura um número em duas partes principais: *A*, que inclui tanto momentos de dança como de canto (por dois solistas – uma saloia e um pescador – mais um coro de pescadores); *B*, exclusivamente instrumental, ainda que remetendo para um género cantável, no caso, o fado. Ambas serão introduzidas por uma secção instrumental.<sup>376</sup>



Figura 21 – *O burro do Sr. Alcaide*, II ato, N.º 8 “Lalala...Dançar que a dança é descanso”, cc.5-13.<sup>377</sup>

Nenhuma das suas componentes – melódica, rítmica ou harmónica – poderá ser exclusivamente atribuída a um pretenso repertório tradicional português. Não obstante, é possível identificar alguns elementos que podem ter suscitado essa interpretação. Veja-se o caso do motivo rítmico na mão esquerda: manter-se-á constante ao longo de quase todo o número; em *A* sofrerá uma pequena mutação, passando o primeiro tempo a ser figurado, não por uma semínima, mas por uma colcheia mais respetiva pausa. Este motivo é particularmente frequente nos exemplos da dança “chula” coligidos no *Cancioneiro de*

<sup>376</sup> Salvguarde-se que esta secção manterá o mesmo perfil entre *A* e *B* apesar das variações decorrentes de aí desempenhar função de interlúdio.

<sup>377</sup> Cardozo, "O Burro do Sr. Alcaide : Parte para Ensaiar," Espólio musical do Maestro Filipe de Sousa, Fundação Jorge Álvares.

*Musicas Populares* por Cesar das Neves.<sup>378</sup> Igual material será encontrado nas *Tres rapsodias sobre motivos populares portugueses* por Victor Hussla, mais precisamente no “Allegreto. («Basta sim basta» - Alemtejo)” com que se inicia a terceira rapsódia.<sup>379</sup> Neste caso o compositor parece querer marcar, à partida, o pendor regional da sua obra ao incluir o material nos oito compassos iniciais.<sup>380</sup> Não sendo provas de verosimilhança etnográfica, constituem mesmo assim dados que permitem considerar a possibilidade do público ter atribuído essa qualidade ao número 8 de *O burro do Sr. Alcaide*. As próprias características harmónicas do motivo terão também contribuído para suscitar uma sonoridade popular: até A será constituído por um intervalo de 5.<sup>a</sup> sobre o I grau da tonalidade principal – Si bemol Maior –, isto é um bordão. Tratar-se-á do cliché tipicamente utilizado para representar sonoridades rústicas, remetendo o intérprete para o contexto rural.

31

Solo  
mão, Dan - çai, ca-cho-pas qu'eu dan - so, To - das a - qui dan - ça - rão. Vi - v'a fo -

Sopranos

Tenores  
Vi - v'a fo -

Baixos  
la la la la la la la la la la la la la Ah -

Piano

<sup>378</sup> Cf. Neves, *Cancioneiro*.

<sup>379</sup> Victor Hussla, "Rapsodia III," em *Tres rapsodias sobre motivos populares portugueses* (Leipzig: C. F. Peters, 1890), 2.

<sup>380</sup> Ao fim dos quais altera completamente o carácter da linguagem, através da introdução de novo material motivico, passando igualmente do compasso 2/4 como que iniciou para 6/8, ainda que o andamento se mantenha Allegreto, através da indicação "L'istesso tempo" (ibid.).

Figura 22 – *O burro do Sr. Alcaide*, II ato, N.º 8 “Lalala...Dançar que a dança é descanso”, cc. 31-39.<sup>381</sup>

A secção A corresponde então à parte cantada do número, cujo texto exorta as vantagens e a alegria da dança (Figura 22), sendo por conseguinte credível que as secções instrumentais intercalares tenham dramaturgicamente correspondido a momentos de dança.<sup>382</sup> Isto é, aliás, coerente com a mão direita, tal como se vê do compasso 5 ao 9 (Figura 21): tem por base um motivo instrumental formado por quartinas de semicolcheias, progredindo melodicamente por graus conjuntos e saltos de terceira; terá um perfil melódico cíclico evocativo do movimento circular dos bailarinos envolvidos.<sup>383</sup>

A partir de 9 é introduzido novo material, que funcionará como matriz para as partes cantadas em A. Interessa verificar que o seu perfil rítmico, enquadrado pelo metro 2/4, terá semelhanças com o da polca, nomeadamente o seu carácter leve e saltitante. Veja-se o caso do motivo rítmico na mão esquerda. Isto levará, mais uma vez, a questionar se o compositor teve o objetivo de reproduzir fielmente as características de um folclore português ou, mesmo, se existirá de facto um folclore originalmente português. Certo é que, mais uma vez, foi possível encontrar o mesmo padrão noutra obra contemporânea:

<sup>381</sup> Cardoso, "O Burro do Sr. Alcaide : Parte para Ensaiar," Espólio musical do Maestro Filipe de Sousa, Fundação Jorge Álvares.

<sup>382</sup> O testemunho da estreia de *O burro do Sr. Alcaide* por Rafael Bordalo Pinheiro - em Rafael Bordalo Pinheiro, "O Milagre da «Avenida»,", *O Antonio Maria*, 20/08/1891, 196-197. – inclui, precisamente, a ilustração de uma cena de dança, com o subtítulo “Músicas populares. 2.º acto”.

<sup>383</sup> Partindo de manuais setecentistas de teoria de composição, bem como da perspectiva dos primeiros anos do século XIX, Lawrence M. Zbikowski – em Lawrence M. Zbikowski, "Dance Topoi, Sonic Analogues and Musical Grammar," em *Communication in Eighteenth-Century Music*, ed. Danuta Mirka e Kofi Agawu (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 288. – indica que a música “oferecia o análogo sónico do processo dinâmico da dança”: “it provided the dancer with a sonic image of the various gestures required for the dance as well as a series of sonic events onto which she could map specific bodily motions.” Poderá ter sido esta a intenção na base da composição de Ciríaco de Cardoso.

Hussla usa o mesmo tipo de motivos na voz principal da sua invocação do “Verde Gaio – Ribatejo”.<sup>384</sup>

Na secção *B* (ver Figura 23) parece sugerir-se um estilo fadístico: modula-se a uma tonalidade menor (si menor), e a melodia adquire um carácter lamentoso, nomeadamente pela direccionalidade descendente do primeiro período da mesma. Um baixo *Alberti*, sugere o típico acompanhamento do fado em viola dedilhada e, tal como os chamados fados castiços, a harmonia desta pequena secção baseia-se no I e V graus, com uma breve passagem pelo II.<sup>385</sup>



Figura 23 – *O burro do Sr. Alcaide*, II ato, N.º 8 “Lalala...Dançar que a dança é descanso”, cc. 74-90.<sup>386</sup>

A crítica à estreia destacou precisamente este número como tradutor da portugalidade desta obra. Veja-se, por exemplo, o periódico *A Ilustração* de 15 de Agosto de 1891:

Quanto à música tem em certos trechos o cunho da originalidade aliada ao sabor nacional, o que é o melhor elogio que se pode fazer a um maestro. [...]  
É por isso que ouvimos com verdadeiro sentimento e com inexprimível encanto, as canções e o bailado da 1.<sup>a</sup> cena do 2.º ato, quando o povo está cantando e dançando na praia de Oeiras.  
Esse trecho, onde perpassam deliciosamente motivos sentimentais do nosso fadinho, é escrito com um sentimento, uma inspiração, uma poesia incomparáveis.<sup>387</sup>

<sup>384</sup> Hussla, "Rapsodia III," 14. Acrescente-se que estes motivos são também apoiados, na mão esquerda, pelo motivo que referi na página 106 desta análise.

<sup>385</sup> Para se observar exemplos coevos de fados contendo estes padrões cf. Neves, *Cancioneiro*.

<sup>386</sup> Cardozo, "O Burro do Sr. Alcaide : Parte para Ensaiar," Espólio musical do Maestro Filipe de Sousa, Fundação Jorge Álvares.

<sup>387</sup> *A Ilustração*, 15/08/1891, 238.

Rejeitamos, diga-se, a noção de autenticidade subjacente a este tipo de discursos, todavia, citando Isabel Gonçalves,

[...] é possível ver, em cada número *per se*, projetada a visão de época de uma comunidade – autores, atores e público – sobre o seu próprio património musical popular, com tudo o que esta visão comporta de construção e formatação ao universo do teatro e da representação. [...] Na encarnação do povo, a figura do saloio parece aliás ser um tópico preferencial do teatro, personificando [...] a visão idealizada da gente simples e moralmente sã, trabalhadora, humilde e submissa [...].<sup>388</sup>

Malgrado existir, tal como Paulo Ferreira de Castro considera, uma desproporção entre a evidência analítica e os propósitos identitários na base deste tipo de estratégias, estas acabaram provavelmente por ser aceites como projeções do «folclore», afirmações, por conseguinte, da nacionalidade portuguesa.<sup>389</sup> Será, em parte, a repetição de motivos simples que lhe conferirá o carácter popular ou tradicional isto, claro, a par de uma estrutura rítmica estável, bem como a predominância da alternância entre funções de tónica e dominante. O número parece assim adquirir um perfil *cantabile*, em certa medida cíclico, portanto memorável. Terá sobretudo sido a conjugação de todos estes elementos (no âmbito dos clichés e estereótipos, neste caso, musicais) que, a par do texto e opções dramáticas (encenação, cenografia, figurinos entre outras), induziu uma interpretação do número como exemplo de folclore português.

\*\*\*

Ciríaco de Cardoso não foi, como se viu, o primeiro compositor português a utilizar tópicos musicais em operetas. Ainda assim, em *O burro do Sr. Alcaide*, tê-lo-á feito com a consciência do tipo de público que assistiria à estreia: escolheria os materiais musicais a utilizar em função, muito provavelmente, da capacidade de apreensão dos significados por parte do mesmo. Não é pois de estranhar que os tópicos musicais usados em *O burro do Sr. Alcaide* se relacionassem com a paisagem sonora da classe burguesa portuguesa de finais do século XIX, desde as polcas e valsas que se dançavam nos salões elegantes, às marchas e toques evocativos, tanto da presença visível de tropas por todo o país, como da conturbada gestão militar dos territórios coloniais. Vários destes tópicos seriam também familiares a este público através do repertório internacional de teatro musical de comédia. *O burro do Sr. Alcaide* é também um exemplo das obras oitocentistas

---

<sup>388</sup> Gonçalves, "A Música Teatral na Lisboa de Oitocentos", 168-169.

<sup>389</sup> Castro, "Nacionalismo e Cosmopolitismo na Música Portuguesa do Séc. XX."

que terão contribuído para a afirmação de um folclore português, ao incluir materiais que, não podendo, de um ponto de vista analítico, ser definidos como originalmente portugueses, acabaram, por via de relações paratextuais (títulos e nomes de obras e números)<sup>390</sup> e metatextuais (a receção pela crítica jornalística),<sup>391</sup> por ser qualificadas em função da sua participação na transmissão dos valores identitários imanentes de uma dita música tradicional portuguesa.

---

<sup>390</sup> Genette, *Palimpsestes*, 10.

<sup>391</sup> *Ibid.*, 11.

## CONCLUSÃO

Durante os períodos da vida de Ciríaco de Cardoso analisados no decurso deste trabalho as suas redes de sociabilidade caracterizaram-se pela associação a discursos afins de um idealismo republicano. Ainda que essas redes possam ser consideradas intelectuais, os dados a que se teve acesso não são suficientes para concluir que Ciríaco também o tenha sido. A sua produção discursiva é exclusivamente musical e os dados epistolográficos consultados não apontam nesse sentido. Se o facto de não se ter encontrado textos escritos por si em periódicos ou outras publicações, quer de índole artística, quer político-ideológica (textos teóricos, de opinião, etc.), significar que Ciríaco nunca os produziu, pelo menos, poder-se-á deduzir que o músico-empresário não assumiu posições explícitas na esfera pública. Por outras palavras, é provável que nunca tenha publicado opiniões inequivocamente antimonárquicas, sobre o mundo que o rodeava nem sobre as realidades que retrata nas suas obras.

Essa ambiguidade ajudaria a compreender as boas relações que foi também mantendo com as Casas Reais de Portugal e do Brasil. O investimento nestas redes teve como contrapartida a acumulação de capital simbólico, alimentada pela distinção consubstanciada em condecorações, mas também pela própria frequência de membros da realeza nos seus espetáculos. Assim, Ciríaco mantinha-se associado ao poder, no quadro de um sistema relacional que, muito provavelmente, beneficiaria ambas as partes: a legitimação do poder simbólico detido pelas estruturas monárquicas era promovida pela manutenção de sociabilidades com artistas célebres, quais seus mandatários junto das populações. Sob outro ponto de vista, a frequência de eventos como o teatro e concertos funcionava como símbolo de uma aproximação à cultura europeia à qual as famílias reais portuguesa e brasileira também queriam estar associadas. A legitimação da monarquia enquanto instituição moderna era também promovida através da afirmação de cosmopolitismo e, em larga medida, por hábitos e códigos civilizacionais dos mais mediatizados centros urbanos e culturais do continente europeu e, em especial, de França.

A solução que proponho para o paradoxo ideológico gerado pelas redes de Ciríaco de Cardoso é uma interpretação que (não obstante os vínculos afetivos que o unia aos membros de cada uma) contemple os objetivos profissionais e empresariais que o músico também perseguia. As redes republicanas eram compostas por dramaturgos e outros



profissionais das artes performativas, cuja colaboração permitia que criasse e apresentasse a sua produção artística. Incluíam também pessoas com significativa capacidade mediática através de publicações periódicas, o que lhe garantia publicidade aos seus espetáculos. Quanto a isto, é também claro que o ideário político presente nos discursos dessas redes – nacionalista e fortemente crítico do funcionamento do regime monárquico constitucional – tinha grande impacto na opinião pública. A inclusão de elementos desse universo ideológico nas suas obras foi também promotora do seu capital simbólico e, portanto, de uma receção favorável pela crítica e pelo público.

De acordo com o modelo desenvolvido por Pierre Bourdieu,<sup>392</sup> Ciríaco de Cardoso é enquadrável na fação dominada das classes dominantes. A sua função neste sistema terá consistido na mediatização de estruturas de dominação (ideologias) através de materiais eufemizantes, concretamente as obras originais e não originais que produziu como intérprete, empresário ou compositor. Enquanto intérprete: as suas escolhas de repertório reproduziram sempre algum tipo de cânone, seja conservador (por exemplo: ópera ou virtuosismo instrumental), seja liberal (receção da música de câmara germânica).<sup>393</sup> Enquanto empresário: as suas programações de temporadas observaram sempre os referidos critérios, para além de incluírem géneros de comprovado valor comercial, como os de teatro musical. Esta preocupação pode ser entendida à luz das características do liberalismo capitalista burguês, dominante em Portugal durante a segunda metade do século XIX. Quanto a *O burro do Sr. Alcaide*, Ciríaco-compositor empregou técnicas de composição, por um lado promotoras da empatia do público burguês (refiro-me ao tópico das danças de salão), por outro conotadas/conotadoras do universo semântico da música dita tradicional (contribuindo para a construção e reificação de um folclore português), satisfazendo as pretensões prevalentes em discursos de tipo nacionalista e contribuindo para a formação da opinião pública no quadro das crises políticas, económicas, sociais e, consequentemente, identitárias com que o País então se debatia.

O poder simbólico alcançado por Ciríaco é visível através da análise das persistências discursivas em torno da sua produção em fontes coevas mas também na

---

<sup>392</sup> Cf. Bourdieu, *O Poder Simbólico*.

<sup>393</sup> “A conservative critic contemplates the canon, and views its contents as works that shape our culture, that have endured throughout history, and that have an appeal that transcends historical circumstances. [...] A liberal critic accuses the canon of having an authoritarian and even coercive status, and ‘Canonbusters’ advocate either the inclusion of a wider range of material, in the process known as ‘Opening up the Canon’, or the establishment of alternative canons. [...] Both critiques of the canon are severely problematic” (Mark Everist, “Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value,” em *Rethinking Music*, ed. Mark Everist e Nicholas Cook (Oxford: Oxford University Press, 1999), 389.).

historiografia e musicografia: o quadro conceptual utilizado é relativamente constante na caracterização do músico enquanto representante da portugalidade. Isto é compreensível atendendo aos períodos históricos em causa, durante os quais as abordagens nacionalistas mantiveram o seu protagonismo. Ciríaco terá contribuído (e terá sido utilizado) para a construção de um tipo de tradição musical, consubstanciada no folclore português.

Crê-se que o sucesso alcançado na receção de *O burro do Sr. Alcaide* terá sido devido ao seu potencial transformador da realidade quotidiana de Lisboa do final do século XIX em algo espetacular. Para tal terão contribuído os mecanismos empregues na criação do espetáculo (por exemplo: cenografia, encenação, figurinos e, claro, texto e música),<sup>394</sup> satisfazendo a curiosidade visual e auditiva do público burguês que, largamente influenciado pelos padrões de gosto franceses, encontraria na obra, por aproximação a esse modelo, a sua própria modernidade, a sua distinção.

Salvaguardadas as diferenças entre as duas cidades, é possível encontrar similitudes entre a Lisboa do tempo de Ciríaco e o retrato de Paris, a partir de meados do século XIX, que Vanessa Schwartz procurou reconstituir.<sup>395</sup> À semelhança da “Haussmannização” da capital francesa,<sup>396</sup> Lisboa viria a sofrer algumas transformações urbanísticas que iam ao encontro do gosto pela *flânerie*. A Avenida da Liberdade pode ser vista como um corolário desse fenómeno, não só pelas dimensões que a aproximavam do modelo dos boulevards parisienses, mas também pelos espaços de comércio e entretenimento (de que o Teatro da Avenida é um exemplo) que aí se viriam a estabelecer.<sup>397</sup> Numa linguagem teatral, reconfigurações deste tipo constituiriam estratégias de encenação do funcionamento de uma urbe que se queria «espetacularizar».

Se, à semelhança do que Siegfried Kracauer procurou demonstrar para as operetas de Offenbach,<sup>398</sup> os autores de *O burro do Sr. Alcaide* fizeram da cidade – neste caso Lisboa – a fonte de materiais para a construção da obra, a receção de que esta foi alvo

---

<sup>394</sup> Andrew Lamb refere-se às transformações da opereta durante as décadas de 1880 e 1890, em França: “Where previously the logical development of the story had been of particular importance, displays of female glamour, fashionable dress and elaborately staged routines assumed greater importance” (Andrew Lamb, s.d. “Operetta,” *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20386> (acedido em 06/02/2013)).

<sup>395</sup> Cf. capítulo “Setting the Stage: The Boulevard, the Press and the Framing of Everyday Life” em Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1998), 13-44.

<sup>396</sup> Ibid., 16-26.

<sup>397</sup> Cf. subcapítulo “A abertura da Avenida da Liberdade” em Gomes, “A Opereta em Portugal na Viragem para o Século XX”, 33-36.

<sup>398</sup> Cf. subcapítulo “Material for Operettas” em Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach and the Paris of His Time* (New York: Zone Books, 2002), 47-60.

enquanto transmissora de exemplos da ruralidade portuguesa acaba por gerar um paradoxo. Se, tal como Amado Mendes, pensarmos que, no século XIX, “[...] a distinção campo-cidade ainda não era tão nítida como atualmente [...]”,<sup>399</sup> um retrato da cidade sem a sua dimensão rural seria, no mínimo, incompleto. Se no imaginário oitocentista burguês essa ruralidade correspondia ao universo dos grupos populacionais envolvidos, por exemplo, em atividades agrícolas, piscatórias ou artesanais,<sup>400</sup> compreende-se como os números de dança entre pescadores e saloias, que João da Câmara, Gervásio Lobato, Ciríaco de Cardoso e toda a restante equipa do Teatro da Avenida construíram, tiveram tanto impacto junto da crítica e do público. Cenas como estas terão contribuído para que *O burro do Sr. Alcaide* se tenha aproximado, no plano estrutural, dos modelos de comédia musical francesa enquanto representações da urbanidade.

Contudo, esta obra representaria a urbanidade especificamente lisboeta, *mutatis mutandis*, transformando essa realidade numa representação. É essa conversão que leva a crer que a obra possa ser interpretada como um instrumento político: é construída uma imagem de benignidade, de alegria, de comunidade em torno das classes mais baixas. E o potencial congregador de uma comunidade através deste tipo de imagens, mesmo que se admita a possibilidade de ter sido ignorado pelos seus autores, pelos críticos ou pelo público, não o pode ser aos olhos do analista. A representação do povo em *O burro do Sr. Alcaide* está imbuída de pitoresco: os pescadores e as saloias que dançam na praia não são mais do que um cenário, uma idealização, e nunca protagonistas de modificações efetivas nos modelos sociais dominantes em 1891 que, no essencial, continuam a ser preconizados ao longo da ação. Satisfaz, portanto, o gosto das camadas aburguesadas da sociedade coeva que, porventura e finalmente, encontram um objeto artístico que, aos seus olhos, distingue o país das demais nações europeias e que, ao mesmo tempo, o aproxima das mesmas enquanto estado com capacidade de afirmar a sua própria identidade. Sob a capa dessa identidade, elites, classes médias e grupos mais vulneráveis

---

<sup>399</sup> Amado J. Mendes, "As Camadas Populares Urbanas e a Emergência do Proletariado Industrial," em *História de Portugal : O Liberalismo (1807 – 1890)*, ed. José Mattoso (Lisboa: Editorial Estampa, 1998), 421.

<sup>400</sup> Tenhamos em mente que, no final do século XIX, a economia portuguesa era largamente baseada na agricultura (Conceição Andrade Martins, "Trabalho e Condições de Vida em Portugal (1850 – 1913)," *Análise Social* XXXII, n.º 142 (1997): 485.) e que a ocupação da maioria da população dos principais centros urbanos enquadrava-se no setor terciário, dependente dessa produção (comércio de víveres em feiras, mercados e lojas) e de atividades ditas artesanais, no quadro de uma industrialização em fase inicial (Mendes, "As Camadas Populares Urbanas," 421-422).

da sociedade de então são perspectivados como iguais: é criada uma noção artificial de comunidade.

Este é talvez o aspeto mais pernicioso da obra: consciente ou inconscientemente esta transformou-se numa arma de propaganda política, na medida em que o seu poder homogeneizante pode ter contribuído para a invisibilização das desigualdades entre as diferentes camadas da sociedade de então. Não é defendida nenhuma alteração de fundo às relações entre homens e mulheres, ricos e pobres, pessoas com orientações sexuais normativas e não-normativas. Satiriza-se determinadas elites sem que os privilégios de alguns sejam redistribuídos de forma equivalente pelos demais, mantendo por conseguinte as mesmas hierarquias sociais.

Em suma, faz-se sátira política sem que se altere a estrutura das dinâmicas de poder. De acordo com Ulrik Volgsten, somos então impelidos a crer que *O burro do Sr. Alcaide* consistiu, enfim, num exemplo de “conteúdo mediado” (através de técnicas performativas dramatúrgicas e musicais, mas também por apropriações pelos periódicos), que pode ter influenciado a “[...] [interpretação] da relação entre a realidade exterior das estruturas sociais e [as] experiências pessoais [do público] no «mundo real»”.<sup>401</sup> Não obstante Volgsten ressaltar que “tanto músicos como espetadores tendem a ficar alienados do processo ideológico de formulação de discursos”,<sup>402</sup> a música de Ciríaco conjugada ao texto de D. João da Câmara e Gervásio Lobato, enquanto mediadora de conteúdos neste caso nacionalistas, terá contribuído para manipulação da opinião pública, alimentando a causa republicana, contudo (e utilizando novamente as palavras de Volgsten) mais como “[...] meios de manutenção das estruturas sociais existentes do que como meios de disrupção.”<sup>403</sup>

---

<sup>401</sup> A tradução da citação não é fácil, pelo que se transcreve a versão original: “This is particularly important as we increasingly use media content to interpret the relationship between the external reality of social structures and our personal experiences in the «life world»” (Ulrik Volgsten, “Between Ideology and Identity: Media, Discourse, and Affect in the Musical Experience,” em *Music And Manipulation*, ed. Steven Brown e Ulrik Volgsten (New York: Berghahn Books, 2006), 84.).

<sup>402</sup> Ibid.

<sup>403</sup> Ibid.

## BIBLIOGRAFIA

### Fontes

AAVV, *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa:Editorial Enciclopédia, s.d.

AAVV, *Nobreza de Portugal e do Brasil*. Lisboa:Editorial Enciclopédia, 1961.

[Anónimo], "'Conselheiro de Sua Majestade" Foi o Terceiro Presidente da Caixa", Caixa Geral de Depósitos <https://www.cgd.pt/Institucional/Patrimonio-Historico/Noticias/Presidentes/Pages/Pedro-Franco-Conselheiro-Rei.aspx> (acedido em 16/06/2015).

\_\_\_\_\_. s.d. "La Gran Vía," *IMSLP : Biblioteca Musical Petrucci*, [http://imslp.org/wiki/La\\_Gran\\_V%C3%ADa\\_%28Chueca,\\_Federico%29](http://imslp.org/wiki/La_Gran_V%C3%ADa_%28Chueca,_Federico%29) (acedido em 10/03/2015).

\_\_\_\_\_, "Pedro Augusto Franco", Câmara Municipal de Lisboa <http://www.cm-lisboa.pt/municipio/historia/presidentes> (acedido em 16/06/2015).

Amorim, Eugénio, *Dicionário Biográfico de Músicos do Norte de Portugal*. s.l.:Edições Maranus, 1941.

Assis, Machado de. *Ressureição Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

Bastos, Sousa. *Carteira do Artista : Apontamentos para a Historia do Theatro Portuguez e Brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand - José Bastos, 1898.

\_\_\_\_\_, *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa:Imprensa Libanio da Silva, 1908.

Beethoven, Ludwig van. *No. 3. Dritte Symphonie. Op. 55. Es Dur* Beethovens Werke. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862.

Bernicat, Firmin, André Messager, Ernest Dubreuil, Eugène Humbert e Paul Burani. *François Les Bas Bleus*. Paris: Enoch Frères & Constallat, s.d.

Braga, Theophilo. "As Melodias Portuguezas." Em *Cancioneiro de Musicas Populares*, editado por Cesar A. das Neves, I, v-vii. Porto: Typographia Occidental, 1893.

Busch, Carl. *Da Critica Theatral em Portugal*. Lisboa: Typographia Luso-Britannica, 1870.

Camara, D. João da e Gervasio Lobato. *Almanach do Burro do Sr. Alcaide para 1893*. Lisboa: Livraria popular de Francisco Franco, 1893.

- \_\_\_\_\_. *O Burro do Sr. Alcaide*. Vol. N.º 3. 6.ª ed. Collecção de Coplas de Diversas Operas-Comicas. Lisboa: Livraria popular de Francisco Franco, s.d.
- Câmara, D. João da e Gervásio Lobato. "O Burro do Sr. Alcaide." Em *Teatro Completo*, editado por Ana Rita Martins, 4, 9-143. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.
- Cardoso, Ciríaco de. Carta de Cyriaco [de Cardoso] para Rafael Bordalo Pinheiro, Espólio Documental do Museu Bordalo Pinheiro, MRBP.ESP.DOC.00765, Museu Bordalo Pinheiro.
- \_\_\_\_\_. *Le Tage : Valse pour Piano par C. de Cardoso*. Paris: Th. Michaelis, s.d.
- \_\_\_\_\_. [*O Burro do Sr. Alcaide: "Dançai Que a Dança É Descanso"*]. Fonograma. [Rio de Janeiro?]: Columbia, s.d.
- Cardoso, Ciríaco de e A. Calta [?]. Burro do Sr. Alcaide, Bib. M2. E06. P6, Arquivo histórico da Sociedade Filarmónica Humanitária – Palmela Redondo.
- Cardoso, Cyriaco de. O Burro do Sr. Alcaide, Espólio Manuel Ivo Cruz, P.UCPmic, Católica do Porto - Universidade Católica Portuguesa Lisboa.
- Cardozo, C. de. *Album Dançante Muzical para Piano*. Porto: Empreza do Palacio de Crystal, 1870.
- Cardozo, Cyriaco. O Burro do Sr. Alcaide : Parte para Ensaiar, Espólio musical do Maestro Filipe de Sousa, Fundação Jorge Álvares.
- \_\_\_\_\_. "O Burro do Sr. Alcaide : Opera Comica em 3 Actos : Introducção do 2.º Acto." Rio de Janeiro: Buschmann & Guimarães, s.d.
- Cardozo, Cyriaco de, Gervásio Lobato e D. João da Camara. "O Burro do Sr. Alcaide : Introducção do 2.º Acto : (Canções Populares)." Em *O Burro do Sr. Alcaide*. Lisboa: Matta Junior & Rodrigues, s.d.
- Chueca, Frederico, Joaquín Valverde e Felipe Pérez y González. *La Gran Via*. Madrid: Pablo Martin, s.d.
- Garrett, Almeida. "As Prophecias do Bandarra." Em *Theatro*, editado por Theophilo Braga, V, 2-71. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1904.
- Hussla, Victor. "Rapsodia III." Em *Tres rapsódias sobre motivos populares portugueses*, III. Leipzig: C. F. Peters, 1890.
- Laemmert, Eduardo von. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Côrte e da Capital da Provincia do Rio de Janeiro Inclusive Alguns Municipios da Provincia, e a Cidade de Santos para o Anno de 1874*. Rio de Janeiro, 1874.

- \_\_\_\_\_. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Côrte e Provincia do Rio de Janeiro Inclusive a Cidade de Santos, da Provincia de S. Paulo para o Anno de 1875*. Rio de Janeiro, 1875.
- \_\_\_\_\_. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Côrte e Provincia do Rio de Janeiro Inclusive a Cidade de Santos, da Provincia de S. Paulo para o Anno de 1876*. Rio de Janeiro, 1876.
- Leça, Armando. *Da Música Portuguesa*. Lisboa: LVMEN - Empresa internacional editora, 1922.
- Luís I, D. Registo Geral de Mercês do Reinado de D. Luís I, Registo Geral de Mercês, Registo Geral de Mercês de D. Luís I, liv. 36, Torre do Tombo Lisboa.
- \_\_\_\_\_. Registo Geral de Mercês do Reinado de D. Luís I, Registo Geral de Mercês, Registo Geral de Mercês de D. Luís I, liv. 40, Torre do Tombo Lisboa.
- Machado, Augusto e Eça Leal. *A Guitarra : Opereta em 1 Acto*, Espólio de Augusto Machado, A.M. 129, Biblioteca Nacional de Portugal.
- Maillart, Aimé, Lockroy e Eugène Cormon. *Les Dragons de Villars*. Paris: C. Joubert, s.d.
- Neves, Cesar A. das. *Cancioneiro de Musicas Populares*. Porto: Typographia Occidental, 1893.
- Noël, Édouard e Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*. Paris: Charpentier et Cie, 1884.
- Offenbach, Jacques, Henri Meilhac e Ludovic Halévy. *Barbe-Bleue*. Paris: E. Gérard et Cie., s.d.
- \_\_\_\_\_. *La Belle Héliène*. Paris: Heugel e Cie., s.d.
- \_\_\_\_\_. *La Grande-Duchesse de Gérolstein*. Paris: Ph. Maquet et Cie., s.d.
- Planquette, Robert, Clairville e Ch. Gabet. *Les Cloches de Corneville*. Paris: C. Joubert, s.d.
- Presidência do Conselho de Ministros. "Decreto Regulando as Condições dos Espectáculos Públicos, 29 de Março de 1890." Em *Collecção official de legislação portugueza : Anno de 1890*, 164-165. Lisboa: Imprensa Nacional, 1890.
- Regulations for the Exercise of Riflemen and Light Infantry and Instructions for Their Conduct in the Field*. s.l.: War Office, 1814.
- Rocha, José Eduardo. "14 Anotações sobre Música Contemporânea Portuguesa (Mcp)." Em *História da Música Portuguesa*, editado por João de Freitas Branco e Tito Lyon de Castro, 343-392. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2005.

Schubert, Franz. *Lieder Und Gesänge*. Vol. XX Franz Schubert's Werke. Erste Kritisch Durchgesehene Gesamtausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894-1895.

Vasseur, Léon, Paul Burani e Maxime Boucheron. *Le Droit Du Seigneur*. Paris: Choudens, s.d.

Vieira, Ernesto, *Diccionario musical*. Lisboa:Lambertini, 1899.

\_\_\_\_\_, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lisboa:Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

### Referências Bibliográficas

Artiaga, Maria José. "Continuity and Change in the Three Decades of Portuguese Musical Life : 1870 - 1900." Doctor of Philosophy, Royal Holloway, University of London, 2007.

\_\_\_\_\_. "A Opereta Com Texto em Português no Contexto Luso-Brasileiro: o Caso do Teatro da Trindade." Em *Congresso Internacional "A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico"*, editado por Alberto José Vieira Pacheco, 651-662. Lisboa: Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, CESEM, FCSH-UNL e Grupo de Pesquisa "Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais", UFPel, 2013.

Azevedo, J. Lúcio de. *A Evolução do Sebastianismo*. Lisboa: Clássica Editora, 1918.

Beghelli, Marco. *La Retorica del Rituale nel Melodramma Ottocentesco*. Parma: Instituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003.

Besselaar, José Van den. *O Sebastianismo – História Sumária*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério da Educação, 1987.

Bonifácio, Maria de Fátima. *A Monarquia Constitucional (1807 – 1910)*. Alfragide: Texto Editores, 2010.

Bourdieu, Pierre. "Sur Le Pouvoir Symbolique." *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 3, n.º 3 (1977): 405-411.

\_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Edições 70, 2011.

Brito, Manuel Carlos de e Luísa Cymbron. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

Carvalho, João Soeiro de. "A Nação Folclórica: Projecção Nacional, Política Cultural e Etnicidade em Portugal." *Revista Transcultural de Música*, n.º 2 (1996). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/287/a-nacao-folclorica-projeccao-nacional-politica-cultural-e-etnicidade-em-portugal> [acedido em 30/06/2015].



- Carvalho, Mário Vieira de. *Eça de Queirós e Offenbach: a Ácida Gargalhada de Mefistófeles*. Lisboa: Edições Colibri e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999.
- Castelo-Branco, Salwa, ed. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.
- Castro, Paulo Ferreira de. "Nacionalismo e Cosmopolitismo na Música Portuguesa do Séc. XX." Em *GuimaraMUS – Congresso Musical de Guimarães*. Guimarães, 2012.
- Cymbbron, Luísa. "Camoës in Brazil: Operetta and Portuguese Culture in Rio de Janeiro, Circa 1880." *Opera Quarterly* 30, n.º 4 (2014): 330-361.
- \_\_\_\_\_. "Na Sombra de Herculano: Miguel Ângelo Pereira e os Desafios de Compor Ópera no Portugal dos Anos 1860-70." *Arbor* 190, n.º 766 (2014): 3-15.
- Everist, Mark. "Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value." Em *Rethinking Music*, editado por Mark Everist e Nicholas Cook, 378-402. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Flotzinger, R., *Dictionnaire de la Musique Science de la Musique : Technique, Formes, Instruments*. Paris: Bordas, 1976.
- Fonseca, Fernando Taveira da. "Elites e Classes Médias." Em *História de Portugal : O Liberalismo (1807 – 1890)*, editado por José Mattoso, 393-407. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- Freire, Vanda Lima Bellard. "Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro: Final do Século XIX, Início do Século XX." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 25, n.º 1 (2004): 100-118.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes; La Littérature au Second Degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Gomes, Luísa Fonte. "A Opereta em Portugal na Viragem para o Século XX: Tição Negro de Augusto Machado (1902)." Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- Gonçalves, Isabel Maria Dias Novais. "A Música Teatral na Lisboa de Oitocentos: uma Abordagem Através da Obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808 – 1862)." Tese de Doutoramento em Ciências Musicais (especialidade Ciências Musicais Históricas), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- Kracauer, Siegfried. *Jacques Offenbach and the Paris of His Time*. New York: Zone Books, 2002.

- Lamb, Andrew. s.d. "Operetta," *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20386> (acedido em 06/02/2013).
- Leitão, Rui Miguel Ribeiro de Campos. "A Ambiência Musical e Sonora da Cidade de Lisboa no Ano de 1890." Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais na especialidade de Musicologia Histórica, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006.
- Liberal, Ana Maria. "Teatro dos Recreios / Teatro D. Afonso." Em *Casas da Música no Porto: para a História da Cidade*, editado por Rui Pereira, I, 120-123. Porto: Fundação Casa da Música, 2009.
- Liberal Fonseca, Ana Maria. "A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc. XIX: o Pianista e Compositor Miguel Ângelo Pereira (1843 – 1901)." Tese de Doutoramento em História de Arte, Faculdade de Xeografia e Historia da Universidade de Santiago de Compostela, 2006.
- Locke, Ralph P. *Musical Exoticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Lopes, Maria Virgílio Cambraia. *Rafael Bordalo Pinheiro : Imagens e Memórias de Teatro* Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Câmara Municipal de Lisboa / Museu Bordalo Pinheiro, 2013.
- Magaldi, Cristina. "Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 16, n.º 1 (1995): 1-41.
- \_\_\_\_\_. *Music in Imperial Rio de Janeiro : European Culture in a Tropical Milieu*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2004.
- Marshall, David. *Celebrity and Power : Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Martins, Conceição Andrade. "Trabalho e Condições de Vida em Portugal (1850 – 1913)." *Análise Social* XXXII, n.º 142 (1997): 483-535.
- Martocq, Bernard. "Molière, Castilho e a Geração de 70." *Revista Colóquio/Letras*, n.º 28 (1975): 39-46.
- Medina, João. "A Geração de 70 : uma Síntese Provisória." *Revista Colóquio/Letras*, n.º 28 (1975): 25-33.
- Mencarelli, Fernando Antonio. "A Voz e a Partitura: Teatro Musical, Indústria e Diversidade Cultural no Rio de Janeiro (1868 – 1908)." Tese de Doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2003.

- Mendes, Amado J. "As Camadas Populares Urbanas e a Emergência do Proletariado Industrial." Em *História de Portugal : O Liberalismo (1807 – 1890)*, editado por José Mattoso, 5, 421-426. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- Mesquita, José Carlos Vilhena. "A Geração de 70." *Stilus : Revista de Cultura Regional*, n.º 6/7 (2004): 181-188.
- Monelle, Raymond. *The Sense of Music : Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Nery, Rui Vieira e Paulo Ferreira de Castro. *História da Música Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91 - Portugal e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- Pacheco, Alberto José Vieira. *Castrati e Outros Virtuoses: a Prática Vocal Carioca sob a Influência da Corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.
- Pereira, Rui. "Teatro Baquet." Em *Casas da Música no Porto: para a História da Cidade*, editado por Rui Pereira, I, 68-77. Porto: Fundação Casa da Música, 2009.
- Ramos, Rui. *A Segunda Fundação (1890 – 1926)*. Vol. 6 História de Portugal, Editado por José Mattoso. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.
- Rebello, Luiz Francisco. *O Essencial sobre D. João da Câmara*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- Ribeiro, Paula Gomes. "Repensar os Cânones de Representação da Família e do Gênero nas Práticas Líricas." *Sociedade e Cultura* 15, n.º 1 (2012): 163-172.
- Rigaud, João-Heitor. "João Arroyo (1861 – 1930) - O Homem e a Obra : Dimensão Cívica e Atividade Musical." Tese de Doutoramento em História, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011.
- Rosa, Daniel Rodrigues Micaelo. "O Bairro Teatral: Recreio da Vida Portuense." Tese de Doutoramento em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.
- Salema, Álvaro. "A Geração de 70 e o Socialismo [Crítica a 'as Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal', de João Medina]." *Revista Colóquio/Letras*, n.º 92 (1986): 83.
- Sardica, José Miguel. "O Poder Visível: D. Carlos, a Imprensa e a Opinião Pública no Final da Monarquia Constitucional." *Análise Social XLVII*, n.º 203 (2012): 344-368.
- Scheffel, Marcos Vinícius. "Ópera ou Circo? Teatro e Atraso Cultural na Visão de Lima Barreto." *Crítica Cultural* 6, n.º 1 (2011): 183-201.

- Schwartz, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Serrão, Joel. *Do Sebastianismo ao Socialismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1969.
- Silva, João Luís Meireles Santos Leitão da. "Music, Theatre and the Nation: The Entertainment Market in Lisbon (1865–1908)." Doctor of Philosophy, School of Arts and Cultures, Newcastle University, 2011.
- Silva, Juracyara Baptista da. "A Comédia Lírica na Cidade do Porto (1850 – 1900) : 'Subsídios para o Estudo dos Espectáculos de Ópera Cómica, Opereta e Zarzuela nos Teatros Públicos Portuenses'." Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004.
- Silveira, Luís Nuno Espinha e Paulo Jorge Fernandes. *D. Luís*. Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2012.
- Sirinelli, Jean-François. "Os Intelectuais." Em *Por uma História Política*, editado por René Rémond, 231-269. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- Sorba, Carlotta. "The Origins of the Entertainment Industry: The Operetta in the Nineteenth-Century Italy." *Journal of Modern Italian Studies* 11, n.º 3 (2006): 282-302.
- Sousa, Pedro Alexandre M. Marquês de. "A Influência Britânica nos Toques da Ordenança Militar Portuguesa." *Revista militar*, n.º 2524 (2012): 509-525.
- Taruskin, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Vol. 2 The Oxford History of Western Music, Editado por Richard Taruskin. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Traubner, Richard. *Operetta: a Theatrical History*. 2.<sup>a</sup> ed. London: Routledge, 2003.
- Vaquinhas, Irene. "As Mulheres na Sociedade Portuguesa Oitocentista. Algumas Questões Económicas e Sociais (1850 – 1900)." Em *Grupos Sociais e Estratificação Social em Portugal no Século XIX*, editado por Benedicta Maria Dulce Vieira, 149-164. Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea – ISCTE, 2004.
- Vaquinhas, Irene Maria e Rui Cascão. "Evolução da Sociedade em Portugal: a Lenta e Complexa Afirmação de uma Civilização Burguesa." Em *História de Portugal : O Liberalismo (1807 – 1890)*, editado por José Mattoso, 379-392. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- Volgsten, Ulrik. "Between Ideology and Identity: Media, Discourse, and Affect in the Musical Experience." Em *Music Ans Manipulation*, editado por Steven Brown e Ulrik Volgsten, 74-100. New York: Berghahn Books, 2006.

Zbikowski, Lawrence M. "Dance Topoi, Sonic Analogues and Musical Grammar." Em *Communication in Eighteenth-Century Music*, editado por Danuta Mirka e Kofi Agawu, 285-309. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

### **Publicações Periódicas**

*A Comedia Popular : Hebdomadario Illustrado e Satyrico*

*A Ilustração*

*A Parodia*

*Correio do Brazil : Jornal do Commercio, Lavoura e Industria*

*Correio Paulistano : Folha Liberal, Noticiosa, Industrial e Litteraria*

*Diario de Noticias*

*Diario de S. Paulo*

*Diario do Rio de Janeiro*

*Diario Illustrado*

*Gazeta de Noticias*

*O Album*

*O Antonio Maria*

*O Commercio do Porto*

*O Figaro : Folha Illustrada*

*O Globo*

*O Occidente : Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro*

*O Tripeiro : do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*

*O Tripeiro : Repositorio de noticias portucalenses*

*Psit, hebdomadario comico*

*Revista Musical e de Bellas Artes*

*Vida Fluminense*

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Litografia de Ciríaco de Cardoso, publicada pelo <i>Diario Illustrado</i> de 01/04/1891.....	10
<b>Figura 2</b> – Representação de Ciríaco, caminhando desocupado pelas ruas do Porto, publicada n’ <i>O Antonio Maria</i> de 09/12/1880.....	33
<b>Figura 3</b> – Ciríaco representado como “homem da semana” n’ <i>O Antonio Maria</i> de 16/04/1891.....	47
<b>Figura 4</b> – Ilustração das principais cenas e personagens de <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , publicada na revista <i>O Occidente</i> de 11/09/1891.....	53
<b>Figura 5</b> – Linha vocal de “Faísca” em <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , I ato, N.º 2 “Trémulo estou”, cc. 21-30.....	81
<b>Figura 6</b> – Linha vocal de “Faísca” em <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , I ato, N.º 2 “Trémulo estou”, cc. 62-72.....	82
<b>Figura 7</b> – <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , I ato, N.º 4 “Se à tia um peralta indigesto”, cc. 4-8.....	85
<b>Figura 8</b> – <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , I ato, N.º 4 “Se à tia um peralta indigesto”, cc. 20-23.....	86
<b>Figura 9</b> – <i>A guitarra</i> , N.º 1 “Se alguma carta m’escrevia”, cc. 19-35. ....	88
<b>Figura 10</b> – <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , III ato, N.º 16 “Sou delicado”, cc.21-28. ....	90
<b>Figura 11</b> – <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , I ato, N.º 6 “Nós somos sete apenas sete”, cc. 1-14.....	93
<b>Figura 12</b> – <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , I ato, N.º 6 “Nós somos sete apenas sete”, cc. 55-62.....	94
<b>Figura 13</b> – <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , I ato, N.º 6 “Nós somos sete apenas sete”, cc. 15-18.....	95
<b>Figura 14</b> – Ludwig van Beethoven, <i>Sinfonia n.º 3, em Mi Bemol Maior, Op. 55, II</i> – “Marcia Funebre”, cc. 1-6. ....	96
<b>Figura 15</b> – <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , I ato, N.º 6 “Nós somos sete apenas sete”, cc. 47-54.....	97
<b>Figura 16</b> – <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , I ato, N.º 6 “Nós somos sete apenas sete”, cc. 67-76.....	98

<b>Figura 17</b> – <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , I ato, N.º 6 “Nós somos sete apenas sete”, cc. 96-98. .....	99
<b>Figura 18</b> – <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , I ato, N.º 7 “O que será”, cc. 4-6. ....	100
<b>Figura 19</b> – Seleção de toques do <i>Regulations for the exercise of riflemen and light infantry and instructions for their conduct in the field</i> (1814), “Signals of the bugle horne in the movements of light troops”. ....	101
<b>Figura 20</b> – <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , I ato, N.º 3 “Um relógio andar sem corda”, cc. 46-54. ....	105
<b>Figura 21</b> – <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , II ato, N.º 8 “Lalala...Dançar que a dança é descanso”, cc.5-13. ....	106
<b>Figura 22</b> – <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , II ato, N.º 8 “Lalala...Dançar que a dança é descanso”, cc. 31-39. ....	108
<b>Figura 23</b> – <i>O burro do Sr. Alcaide</i> , II ato, N.º 8 “Lalala...Dançar que a dança é descanso”, cc. 74-90. ....	109



## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> – Lista de obras coletadas no <i>Album dançante muzical para piano</i> de Ciríaco de Cardoso. ....	13
<b>Tabela 2</b> – Números musicais de <i>O Urso Azul</i> , de Ciríaco de Cardoso e Eduardo Garrido. ....	19
<b>Tabela 3</b> - Números musicais de <i>O burro do Sr. Alcaide</i> e respectivas tipologias. ....	75
<b>Tabela 4</b> – Âmbitos vocais das personagens de <i>O burro do Sr. Alcaide</i> e distribuição do elenco na estreia absoluta. ....	80

## ANEXOS





